أعلام مسرحيون

حسن أبو يوسف الكويتي
حسن أبو يوسف الكويتي

تيسير بن موسى

مجلس الثقافة العام

أعلام

مسرحيون

أعلام مسرحيون

تيسير بن موسى

الناشر
مجلـس الثقافـة الـعـام

اسم الكتاب	أعلام مسرحيون
اسم المؤلف	تيسير بن موسى
سنة النشر	2006م
رقم الإيداع	7227
الترقيم الدولي	2 - 141 - 38 - 9959
تصميم الغلاف	علي العباني
لوحة الغلاف	عاطف الأطرش
التنفيذ الفني	عاطف الأطرش – نجلاء المنقوش

إصدارات

مجلس الثقافة العام

المقر الرئيس – مجمع المؤتمرات – سرت

هاتف 002185468622 – بريد مصور 002185473161

فرع طرابلس – عمارة الواحات – شارع عمر المختار

هاتف 00218214449894 – بريد مصور 00218213335388

ص ب 2764 طرابلس

فرع بنغازي – الفويهات الغربية – الطريق الدائري الثاني

هاتف 00218612241577 – 00218612241578

بريد مصور 00218612241576 – ص ب 9351 بنغازي

بريد إلكتروني - LCC2_2005@Yahoo.ca

الجماهيرية العربية الليبية الشعبية الاشتراكية العظمى

تنفيذ الطباعة

القاهرة ت 0020123140315

الإهـداء...

إلى روح شقيقي «علي زين العابدين بن موسى»

طيب الله ثراه.. كان لي الأخ الكبير

والرفيق الموجه الناصح المرشد بعمقه

وشفافيته ورقته،،، .

أهدي هذا الكتاب

محتويات الكتاب

المقـدمة

كـان المسـرح ولا يزال يحتل فـي نفسي وأعـمـاقي حيـزًا واسع المدي، وإن عشقي لهذا الفن الرفيع بدأ منذ شبابي المبكر حين كنت أحرص على حضور عروض المسـرحيات التي كتبها عمالقـة المسرح العـالمي كإبسن وشو والحكيم وغيرهم، والنشـوة تملأ جوانحى، كما كنت أقـرأ بنهم نصـوص ما لم أشـاهده على خشـبـات المسـرح، لذا فـقـد كـان المسـرح من أهم مكونات ذاتي الثـقـافـيـة، وكـانت آمـالي وخططي المستقبلية تتجه بقوة نحو التفرغ الكامل للعلوم المسـرحية، واستكمال دراستي العالية في فن المسـرح، لكن ظروف الحياة القاهرة مع إرادة القـدر جعلتني أتخصص في علوم التاريخ، ولعل مـا خفف من وطأة انتكاس أحلامي وتطلعاتي أني وجدت في التاريخ مسرحًا واقعيًا كبيـرًا غنيًا مشبعًا بالأحداث والمواقف، ولا غـرو في ذلك، فإذا كـانت أحداث المسرحية الفنيـة ومواقفها يصنعها المرء بخيـاله وتصـوراتـه، فـإن ذات الأحـداث التـاريخيـة يصنعهـا المرء على أرض الواقع بأفعـاله وسلوكه ومـواقفه، وإن كثيـرًا من الأصدقـاء رؤوا في

أسلوب ما كتبته من دراسات تاريخية، الروح المسرحية خلال عرضي للأحداث التي جرت عبر التاريخ، كما أنني روّيت - وإلى حد ما - تعطشي للكتابة المسرحية بكتابتي مجموعة من الأعمال الدرامية للإذاعة، قسم مهم من هذه الأعمال اقتنصت أحداثها من ثنايا التاريخ نفسه.

وبعد.. فإنه من نافلة القول عن الدور الكبير والجوهري الذي يؤديه المسرح في نهضة الشعوب وإثراء ثم بلورة وعيها السياسي والاجتماعي والثقافي، بل وعيها الإنساني الحضاري في صيغة الإطلاق، فالمسرح هو **أولاً** المرآة التي تعكس صفات البشرية، الخيرة والشريرة، النبيلة والمرفوضة. هو تعرية وكشف لأخلاقيات وسلوكيات الإنسان ضمن محيطه الاجتماعي، وعلى خشبته يرى هذا الإنسان نفسه، ويرى نوازعه وميوله العميقة الداخلية، يمثلها ويعبر عنها، بل قل يفضحها ويكشفها للعيان، شخص أخر قد لا يختلف عنه إلا في تفاصيل صورته الخارجية، كما أن هذا الممثل أيضًا يكشف له في أحيان عديدة عن أمور في أعماقه لم يستطع هو نفسه إدراكها والوصول إليها مع أنها منه وفي داخله، ومن هنا لقد أصاب من قال: إننا نذهب إلى المسرح لأننا نرى أنفسنا تمثل فيه وأن المسرح هو خلوة بين الإنسان ونفسه، ومجابهة لها في خيرها وشرها.

والمسرح **ثانيًا** هو - رغم دعاوى دعاة الفن للفن - منبر تعليمي

تثـقـيـفـي له تـأثيـره الفـاعل في بث المبـادئ والمثل ونقل الأفكار والطروحـات المختلفـة إلى جـمـهـور الناس، ولا يسـتطيع أحـد إنكار الدور الكبيـر الـذي لعبـه المسـرح في عـمليـات شـحـن النفـوس ونشـر التوعيـة في المجتـمـعـات الإنسانيـة خصـوصًـا في أوروبا في القـرنين الثامن عشر والتاسع عشر، فالثورة الفرنسية التي انطلقت شرارتها الأولى في عام 1789 كان للمسرح دوره المهم والأساسي في تهيئة نفوس الفـرنسيين لشق عـصـا الطاعـة على الحكم الملكي ومداهمـة سجن «**الباستيل**» رمـز الطغيـان والاسـتبـداد وكـذا الحـال في روسيـا وألمانيا وأيرلندا وغيرها. ويلخص الكاتب المسرحي الألماني الكبير« **برتولد برخت**» هذه المهمـة التوعوية للمسـرح بقـولـه: «إن مسـرحنا يجب أن ينُمّي لدى الناس متـعـة الفهم والإدراك، ويجب أن يدربهم على الاغتبـاط بتغيير الواقع، ولا يكفي أن يسمع متفرجونا ويروا كيف تحـرر «**برومثيـوس**»، بل يجب أيضًـا أن يتـدربوا على كيـفـيـة تحريره والاغتباط بهذا التحرير. يجب أن نعلمهم في مسرحنا كيف يشعرون بالفرحة والرضى التي يشعر بها المكتشف والمخترع،وبنشوة النصر التي يستشعرها الفائز على الطغيان..».

كـذلك ليس في مـقـدورنا أن ننكر دور المسـرح النضـالي ضـد المستـعـمـرين والغـزاة الأغـراب، فـالمسـرح الفلسطيني النضـالي يقـوم الآن، وحـتـى داخل فلسطين المحـتلة، بتـعـبـئـة النفـوس وشـحـنهـا بالعـزيمة والإصـرار على مـقـاومـة الغـزاة الهـمج وبذل الأرواح حتى

تحقيق النصر، كما قام هذا المسرح خارج فلسطين سواء في الوطن العربي أو في العالم الخارجي بالتعريف بحق الفلسطيني العربي بالعيش في أرضه حرًا عزيزًا كريمًا، مبينًا للرأي العام الدولي شرعية نضاله وكفاحه ضد الصهاينة الغزاة، كما لعب المسرح الجزائري دورًا مشهودًا في دعم كفاح المناضلين الجزائريين، وكان في هذا البلد المجاهد، سلاحًا لا يقل فتكًا بالمستعمرين الفرنسيين عن رصاص المقاتلين. وقد عمد الجزائريون إلى استغلال المناسبات الدينية والشعبية، ليقدموا فيها مسرحيات داخل حي القصبة الشعبي في الجزائر العاصمة وغيره لتعبئة الناس وحثهم على الصمود والتفاني حتى تم قهر المستعمرين.

وبالإضافة لما سبق، فإن للمسرح دوره الترفيهي ودروه المنشط والمهذب لملكات وقدرات الإنسان الإبداعية والجمالية، مع إتاحته الفرص لنمو المواهب في مجالات الكتابة المسرحية والإخراج والتمثيل مع مجالات الفنون المكملة له كفنون الإضاءة والتنكر والرسم التشكيلي والموسيقي والأزياء وإلى غير ذلك.

وبعد كل ما تقدم عن دور المسرح في حياة الناس والمجتمعات وأهميته التثقيفية والترفيهية والتوعوية. أليس هذا كافيًا بل وجديرًا بأن يحتل هذا الفن، مكان الصدارة في النفوس؟؟؟.

أما فيما يتعلق بما سيجده القارئ الكريم في صفحات هذا الكتاب، فهي دراسات ووجهات نظر مسرحية كتبتها في فترات

مختلفة ونشرت في عدد من الصحف والمجلات الليبية، أذكر منها، مجلة المسرح والخيالة» -مجلة «لا» - مجلة « الكاتب العربي» - صحيفة « الشمس»، وذلك من خلال دراسة فن عدد من أعلام المسرح العالمين وقد رأيت جمعها وإصدارها في كتاب لتعميم الفائدة خصوصًا بين الإخوة الفنانين المسرحيين ولعشاق المسرح بوجه عام.

والله من واء القصد

تيسير بن موسي

هنريك إبسن

من طباع العديد من البشر، استقبال قول الحقيقة، والكشف عن عيوبهم ونقائصهم وأخطائهم، بالرفض والغضب والثوران، ومما لا شك فيه أيضًا أن ذلك الذي يصدع بالحقائق ويدل على العيوب، هو الإنسان الشجاع والثوري الملتزم، الذي يبدأ وحيدًا لكن دائرة المتجاوبين معه والمناصرين له تتسع وتتعاظم يومًا بعد يوم، ويتبع ذلك تلقائيًا همود تلك الأصوات الرافضة وتخفيف حدة غضبها ومكابرتها، واضطرارها صاغرة للتراجع عن مواقفها أو التنازل عن بعض مواقعها.

والكاتب المسرحي الكبير«هنريك إبسن» هو واحد من أولئك الرجال الأفذاذ الذين قالوا الحقيقة وكشفوا عن مساوئ البشر بكل شجاعة وحزم وعنفوان.. وبالطبع تعرض له أعمدة ذلك المجتمع الفاسد الذي كان يعيش فيه، لكنه ظل صامدًا، وفيًا لمبدئه، حتى انتصر ورأى بأم عينيه النتائج الإيجابية لمعاركه التي خاضها ضد الفساد والتقاليد الرجعية البالية، وغدا من أكبر كُتّاب المسرح الاجتماعي المصلحين، وأعظمهم شأناً.. لقد رفض إبسن

أن يكون المسرح مجرد أداة لهو وتسلية وإزجاء فراغ، بل اعتبره، عن عقيدة راسخة، منبرًا توعويًا إصلاحيًا يصرخ بالحق ويحارب الباطل، ويلاحق الفساد أينما كان.

والأمر المثير والظريف في «إبسن» هو طريقته في الرد على معارضيه ومنتقدي صراحته، فكان حين تثار عليه موجة ساخنة من النقد المضاد، مع سيول من الشتائم والسباب على مسرحية كتبها حديثًا وعُرضت على الناس، لا يكلف نفسه عناء تدبيج المقالات لنشرها في الصحف والمجلات، يدافع فيها عن مسرحيته وآرائه الجرئية، بل كان ينزوي في منزله يكتب مسرحية أخرى تكشف باطل أولئك المنتقدين وتجنيهم عليه وعلى المجتمع، فمثلاً حين كتب مسرحيته «**بيت الدمية**» وهي مسرحية دافع فيها عن المرأة مطالبًا مجتمعه بالمساواة بينها وبين الرجل، وأنها إنسان يجب أن يمتلك حريته الشخصية بعيدًا عن جبروت الرجل، وذلك حين جعل بطلة مسرحيته «**نورا**» تضحي بحياتها الزوجية وبأطفالها وتغادر منزلها مقابل امتلاكها لحريتها وكرامتها.. وقد قوبلت هذه المسرحية بعاصفة عاتية من النقد، وخصوصًا من رجال الدين، المسيحي الذين جعلوا - ولشهور طويلة - الهجوم على مسرحية «**بيت الدمية**» الموضوع الرئيسي لمواعظهم أيام الآحاد والأعياد الدينية، كما امتلأت أعمدة الصحف والمجلات المختلفة شتمًا وتقبيحًا لإبسن ومسرحيته، بل وصل الأمر في عدد من

المسارح التقليدية بأوروبا إلى عرض هذه المسرحية بتعديل الفصل الأخير منها بحيث تعود «**نورا**» إلى زوجها معلنة ندمها وتوبتها طالبة منه الصفح والغفران وأنها ستحترم التقاليد وستبقى خادمة مطيعة ذليلة لرجلها، وذلك نكاية بإبسن وتسفيها لآرائه. لم يهتز«إبسن» كثيرًا لهذا الهجوم الظالم بل اعتكف في منزله منكبًا على كتابة مسرحية «**الأشباح**» التي تحكي قصة السيدة «**إلفنج**» وهي امراة كانت مخلصة للتقاليد الاجتماعية الظالمة والرجعية التي كانت تسود «أوروبا»، وترى أن زوجها هو قدرها بكل شروره، وأن عليها أن تنفذ بدون اعتراض أوامره ونواهيه، حتى ولو كانت هذه الأوامر السلطوية ظالمة مهينة لإنسانيتها، وقد كان زوجها هذا من أعيان ذلك المجتمع الرجعي، يظهر أمام الناس بمظهر مهيب وقور أخلاقي، بينما كان في حقيقة أمره، مجرد رجل فاسق فاسد، لا يتورع عن مضاجعة خادمته والإنجاب منها سفاحًا، أمام ناظري زوجته «**إلفنج**» المغلوبة على أمرها والعاجزة عن المدافعة عن حقها وردع زوجها عن غيه، كما أن ابنها الذي أنجبته من هذا الزوج يصاب بمرض خبيث ورثه عن أبيه الماجن، ويقطعها الحزن ويفتت كبدها حين يموت بين يديها.

لقد أراد «إبسن» بمسرحية «**الأشباح**» أن يقول لأولئك الذين هاجموا مسرحية «**بيت الدمية**»: هل السيدة إلفنج المقهورة المهانة المعذبة هي المرأة المثالية بنظركم التي يجب أن تكون القدوة والمثل

لكل نساء العالم؟.

وكان رد «إبسن» على منتقديه الرجعيين حاسمًا في «**الأشباح**» وأصبحت هذه المسرحية مصدر رعب حقيقي لتلك الطبقة المتزمتة فمنع عرضها، وثارت عليه الأقلام الرجعية من جديد. وكان رد «إبسن» أيضًا الاعتكاف والانكباب على مسرحية جديدة تكشف للملأ فساد أولئك البرجوازيين الرجعيين وسوء أخلاقهم وجشعهم الذين لا يتورعون عن إلحاق الأذى بالناس البسطاء حفاظًا على مكاسبهم الأنانية، وهي مسرحية «**عدو الشعب**» وهي عمل مسرحي من قمم أعمال هذا الكاتب النرويجي، فالمسرحية تصور الخداع والزيف السائد في المجتمعات البرجوازية الرأسمالية في أوروبا، التي في سبيل الحفاظ على مصالحها الذاتية ومكاسبها تخدع الجماهير وتتسبب في إيذائها وإلحاق الضرر بها، وتحكي مسرحية عدو الشعب قصة الطبيب «**ستوكمان**» المستقيم ذي الضمير الحي والوجدان النقي، الذي يكتشف أن مياه حمامات الأستشفاء المعدنية في مدينته ملوثة بجراثيم تسبب المرض لمن يشرب منها أو يغتسل بها، وأن سبب ذلك نفايات أحد المعامل التي تتسرب إلى الأنابيب التي منها تلك المياه، ويعرض هذا الطبيب ما توصل إليه على المسؤولين وعلى رجال الصحافة، معتقدًا بأنه سيلقى الشكر والتقدير منهم، لأنه دلَّهم على خطر محقق على صحة المجتمع، وإذا به يفاجأ بأن

أصحاب النفوذ والسلطان وعلى رأسهم شقيقه الذين كان عمدة المدينة يقفون في وجهه ويوعزون لرجال الصحافة، الذين يدعون أنهم يمثلون الرأي العام وأنهم صوت شعوبهم، لشن حملة مسعورة ضد هذا الطبيب مطلقين عليه اسم «**عدو الشعب**» ويعلم الطبيب ستوكمان أن سبب هجوم هؤلاء عليه، إنهم سيخسرون الأرباح الطائلة من رسوم المنتجات الصحية الوفيرة، التي أقاموها على ينابيع تلك المياه المعدنية، ولذلك عمد هؤلاء الأثرياء إلى كم فم الطبيب حتى لا يسمع زوار المنتجعات بما يقوله فيعزفون عن ورودها، ولكن الطبيب الذي أذهله هذا الموقف المخزي من رجال المال في بلاده، يقاوم ذلك الهجوم الظالم، فتزداد نقمة الأثرياء عليه، وكذلك الصحافة فيحاربونه في لقمة عيشه بمنعه من مزاولة مهنته، كما يفرضون عليه حصارًا إجتماعيًا ويطردون أبناءه من مدارسهم، لكنه يظل مستمرا في تحديه مقررًا مواصلة نضاله، والاتصال بالأجيال الشابة التي لم تلوثها بعد لعنة التكالب على المادة والانغماس في الشهوات الدنيوية التافهة، وينجح في نهاية المطاف في مسعاه ويصبح أقوى رجل في بلده.

لقد فشل أولئك المتسلطون المنحطون في خنق صوت «إبسن» والحيلولة دون وصوله لأفراد شعوبهم، فقد كثر مناصروه والمتبنون لأفكاره وآرائه، والمعجبون بفنه ومسرحياته، ويكفي للدلالة على ذلك أن حكومة «ألمانيا» الرجعية بتواطؤ مع رجال الكهنوت

الكنسي والطبقة البرجوازية، أصدرت قرارً بمنع أحد المسارح وهو مسرح «**ريزديغ**» في «**برلين**» من عرض مسرحية «**الأشباح**» فتظاهرأكثر من خمسة عشر ألف مواطن ألماني أمام المسرح لإرغام إدارته علي الاستمرار في عرض هذه المسرحية، وكان ذلك في عام 1877 و«إبسن» لم يعارضه فقط رجال الدين والطبقات التقليدية المتكلسة، بل تعرض أيضًا لهجوم الماركسيين أيضًا، وإن كان هؤلاء الأخيرون وأن لم يلجاوا إلى الأساليب الرخيصة التي اتبعها الرجعيون فقد اكتفوا بإهمال أعماله المسرحية؛ لأنه كان في نظرهم بورجوازيًا صغيرًا ولم يكن ماركسيًا شيوعيًا، والواقع أن «**هنريك إبسن**» كان غير مقتنع بالمبادئ التي طرحتها الماركسية بإلحاح على الساحة الأوروبية آنذاك، وكانت حديث المنتديات الثقافية والأدبية والفنية في النصف الثاني من القرن التاسع عشر.. كان إبسن يهدف إلى إصلاح مجتمعه ونشر العدل والحرية ورفع يد الرجعيين، والقضاء على هيمنتهم على مقدرات الناس، وكذلك منع استغلال الأغنياء، ومحاربة الفساد والرشوة وبيع الذمم، أي كان إصلاحيًا أخلاقيًا وليس صاحب دعوة إيديلوجية مذهبية، وفي تقديري أن «إبسن» عامل الماركسيين، بمثل ما عاملوه به وهو إهمالهم، إذ نجد أن جميع نشاطه الثقافي والفني يخلو تمامًا من أي إشارة حتى ولو عابرة للماركسية ولأفكارها الفلسفية والسياسية والاجتماعية وكذلك

لأدوارها الدعائية النشطة في المجتمعات الأوربية في ذلك العصر.

حياة إبسن ونشأته:

ولد هنريك إبسن في عام 1828/ ببلده «**سكاين**» في «**النرويج**» وقد شب يتيمًا إذ فقد والده ولم يبلغ الثامنة من عمره، وكان والده المتوفي تاجرًا كبيرًا ينعم بالثراء وبحياة أرستقراطية مرفهة، لكنه حين دخل إحدى الصفقات التجارية فشل وأسفر فشله عن إفلاسه تمامًا، ولم يتحمل الأب هذه الصدمة العنيفة، فلم يعش بعدها طويلاً واضطر أفراد أسرته هجر بلدة «**سكاين**» والإقامة في إحدى القرى الصغيرة التي كان لهم فيه ملك قديم متواضع، كما اضطر الصبي «**هنريك**» وهو صغير لم يتجاوز السادسة عشرة من عمره للعمل، فترك أسرته المنكوبة وعمل أجيرًا في إحدى الصيدليات ببلدة قريبة من قريته، وحاول خلال ست سنوات قضاها بتلك الصيدلية تعلم مهنة الطب والصيدلية وانتسب إلى كلية الطب، لكن الروح الفنية التي كانت تضج في أعماقه جعلته يعزف عن هذه المهنة، فكان يقضي أوقات فراغه مع شلة من الأدباء والفنانين الشبان، منسلخًا عن مجتمعه الذي كان يقدس التقاليد المتوارثة القديمة، كما قطع صلته أيضًا بأسرته ما عدا أخته الصغرى «**هيدفيغ**» لقد كان «إبسن» يشعر في قرارة نفسه أنه أعلى مستوى وأكثر قيمة من أفراد تلك الطبقة الغنية المرموقة

الذين يعيش بينهم. كان يراهم مجرد بشر ملئوا شحمًا وتفاهة وسخفًا، وكان لا يتردد في إبداء رأيه هذا فيهم علنًا وبوضوح، مما زاد في إهمالهم له ومحاربته وإزدرائه، وقد قرر نهائيًا الإلتصاق بالفن الذي يسري في دمائه والتفرغ له وأخذ ينتقل بين «**أوسلو**» و«**بيرغن**» كبرى المدن النرويجية خصوصًا وقد بدأ بإصدار ونشر محاولاته الشعرية والمسرحية الأولي وقد التحق بالمسرح القومي في بلدة **بيرغن** كمدير مساعد في عام 1851 واستمر في هذا العمل ست سنوات، اكتسب خلالها خبرة ومرانًا، وأخذ اسمه كمؤلف مسرحي وشاعر يظهر في الساحة الفنية والنرويجية وفي عام 1857، ترك عمله والتحق بالمسرح الوطني بالعاصمة « **أوسلو**» كمدير إداري له وفي كلا المسرحين الأول والثاني خطا «إبسن» خطواته الأولى في الإخراج المسرحي، وتولى إخراج عدد كبير من المسرحيات بلغت 145 مسرحية. لكنه مع ذلك لم يثبت فيها جدارته كمخرج ممتاز قدير، ولعل ذلك يعود لطبعه الإنطوائى الخجول الذي كان لا يمكنه من فرض سيطرته الكاملة على الممثلين وإرغامهم على التقيد بتعليماته وإرشاداته ورغم تعرضه للبطالة بعد إفلاس مسرح أوسلو ومرور أيام طويلة لا يجد فيه ما يمسك عليه رمقه، وكذلك رغم الفشل الجماهيري الذي لحق مسرحياته الأولى والنقد اللاذع والهجوم الضاري الذي قوبلت به تلك المسرحيات من قبل القساوسة والمحافظين في «النرويج» فإن

إبسن لم يحد عن طريق المسرح، فقد استقر في قرارة نفسه أنه قدره ورسالته الوحيدة في هذه الحياة.

وبفضل صبره وتحمله ومثابرته، وصل إلى أبواب الشهرة في بلده، ونجح في انتزاع موافقة حكومة بلاده على منحه مرتبًا شهريًا معتبرًا، مع التفرغ للكتابة المسرحية، وما أن حصل على هذه المنحة التي نظمت - إلى حد ما - أموره المالية، حتى قرر مغادرة «النرويج» والعيش في مدن الفنون والشهرة والأموال، «**كباريس**» و«**لندن**» و«**روما** » و«**برلين**» فقد كانت بلاده النرويج بالنسبة لهذا المدن، تعتبر قرية صغيرة نائية في شمال القارة، يلفها الصقيع والتجمد معظم شهور السنة فارتحل، بادىء الأمر إلى روما لكنه في هذه العاصمة لم يستطع إثبات قدراته الفنية بالشكل الذى كان يحلم به ويتمناه، قضى في إيطاليا متنقلاً بين مدنه حوالي أربع سنوات عاش في العامين الأولين منها فقيرًا بائسًا ولكن الحظ بدأ شيئًا فشيئًا يبستم له، فحققت مسرحيته «براند» التي كتبها في إحدى قاعات «**كنيسة القديس بطرس**» بـ«الفاتيكان» شيئًا من النجاح عام 1866، ثم في عام 1868 حمل متاعه مع زوجته وابنه وتوجه إلى«ألمانيا» حيث قرر الاستقرار، فيها وبالفعل فقد بقى بألمانيا حوالي ثلاث وعشرين سنة، وهى فترة العطاء الخلاق لهذا الكاتب، الذي أصبح علمًا يشار إليه بالبنان، وبعد تلك السنين الطوال، عاوده الحنين إلى وطنه الأصلي، وقد تقدم به العمر، فعاد

إلى«أوسلو» في عام 1891 وقضى فيها بقية حياته معززًا مكرمًا حتى وافته المنية في عام 1906.

المدرسة المسرحية الأبسنية:

كانت أولى محاولات إبسن المسرحية في مسرحية «**كاتالين**» وذلك عندما كان يعمل في الصيدلية ببلدة «**غريمستاد**» ثم تلتها مسرحيتا «**قبر المحارب**»، و«**أولاف ليليكراس**» ثم تتالت مسرحياته فكتب «**مأدبة سولهوج**» و «**السيدة انجر**» و«**المحاربون في هيلجلاند**» و«**المطالبون بالعرش**» و«**ملهاة الحب**» وجميع هذه المسرحيات كانت فجة لم تحقق نجاحًا مرموقًا كان فيها «إبسن» الشاعر الشاب الرومانسي، وليس «إبسن» المسرحي الواقعي وككل رومانسيي القرن التاسع عشر كان متمردًا على الأعراف والتقاليد والقوالب الاجتماعية المحنطة مطالبًا بالعودة إلى الطبيعة وإطلاق العنان للأحاسيس العاطفية، والإصغاء لمناجاة القلوب وهمسات الروح، والتطلع إلى المثاليات الخيالية، بعيدًا عن سلطة العقل والمنطق والقيود الأخلاقية الصارمة والعادات والأعراف التي تواضع عليها الناس في مجتماتهم وألبسوها ثوب القدسية، حتى جعلوا الخروج عنها هرطقة وكفرًا وتجديفًا في الدين والأخلاق.

وهذا الموقف الرومانسي لـ«إبسن» أثار عليه عاصفة عاتية من النقد والتجريح تزعمها رجال الدين المسيحي متهمينه بالزندقة

والمروق وحاربوه حتى في مصدر رزقه.

ولا شك أن «إبسن» كان، في هذه المرحلة، متأثرًا بأفكار ومثاليات الفيلسوف الدانمركي الوجودي «**كير كيغارد**» (1813-1855) الذي كان ينادي بأن على المرء أن تكون تصرفاته نابعة من ذاته ومن قناعاته الذاتية، لا أن تفرض عليه من الخارج، وأن يكون ذا شخصية حرة الرأي والفكر والتصرف، نزيهًا شريفًا.

ولعل خير من يمثل هذ النزعة الرومانسية المثالية في وجدان «إبسن» مسرحيته «**ملهاة الحب**» التي بث فيها رؤياه الحالمة، معتبرًا أن الحب بين أي فتاة وشاب، هو قدس الأقداس وأعظم شىء في الوجود، وأنه يجب على المحبين أن يرعوا حبهم ويعملوا على استمراره بعدم الزواج من بعضهما، لأن هذه العاطفة النبيلة تموت بمجرد اقتران الفتي بفتاته، وتعبر بطلة مسرحية ملهاة الحب «**سوانهيلد**» عن ذلك حين تخاطب حبيبها «**فالك**» قائلة:-

إننا من نبت الربيع

ولن يحل بنا الخريف أبدًا

إن الطائر المغرد يلوذ بالصمت في صدرك

ويهجر العش عندما تجف الأغصان

وحبنا الساطع الذي يتلألأ الآن واثقًا

هل يوجعه المرض.. أم توهنه السن

لخير له أن يموت، كما عاش شابًا فتيًا.

وحين يهاجم المتزوجون التقليديون موقف العاشقين **فالك وسونهيلد** بقولهم:

«إن بناء بيت سعيد يضم الزوجة والأبناء هو أصدق شعور وأعظمه في الحياة الإنسانية».

يرد (**فالك**) عليهم قائلاً:

إن تلك المشاعر الطيبة لا تمت إلى الحب بصلة إذ ليس في مقدوري أن أختم النحاس بخاتم الذهب.

وعلى هذا النهج الرومانسي الخيالي سارت مسرحية «**براند وبيرجنت**» و «**إبسن**» كما تقول الناقدة الإنجليزية «**براد بروك**» كان ينفث في مسرحياته الرومانسية لو اعجه وأحاسيسه التي كان يشبهها بالسم يسري في عروقه فإن لم يخرجها فقد ترتد عليه وتقتله وذلك وفق ما قاله عن مسرحية براند: «**في أثناء كتابتي لمسرحية «براند» كنت أضع زجاجة في داخلها عقرب، وكانت هذه الحشرة تمرض من حين لآخر، فكنت أعطيها قطعة من الفاكهة الطريةفكانت تنقض عليها وتفرغ فيهاسمها، وبهذا تبرأ من علتها مرة أخرى أفلا يحدث شيء من هذا القبيل لنا معشر الشعراء؟؟».**

وكما يبدو فإن «إبسن» بانتهائه من كتابة مسرحية «**بيرجنت**» كان قد أفرغ نفسه نهائيًا من تلك الشحنات أو السموم على حد

قوله -الرومانسية- وتوقف لمدة تنوف عن ست سنوات عن الكتابة، ليخرج للعالم بعد ذلك «إبسن» الواقعي الطبيعي، ويختفي تمامًا «إبسن» الحالم المنادي بالمثالية المستحيلة.

وفي الحقيقة فإن هذا الكاتب في هذه الفترة الثانية من إنتاجه المسرحي الذي تمثل في عشر مسرحيات هي على التوالي **(الإمبراطور الجليلي - رابطة الشباب - أعمده المجتمع - بيت الدمية - الأشباح - عدو الشعب - البطة البرية - امرأة البحر - آل روزمر وأخيرًا هيدا غابلر)**.. في هذه المسرحيات كان إبسن فارسًا مبرزًا من فرسان ما يعرف **بالواقعية النقدية أو الانتقادية الاجتماعية**، فقد نزل هذا الكاتب من بروجه العاجية ومن فوق السحاب متخليا عن آرائه وأحلامه الخيالية والوردية، ليقتحم بعنف وصلابة مجتمع الواقع كاشفًا ومعريًا عيوب ذلك المجتمع والسلوكيات الفاسدة القائم عليها. كما كان المعبر الصادق للمعنى الفلسفي والأدبي للمذهب الواقعي، وهو الخروج بحادثة حقيقية جرت على أرض الواقع من إطارها الفردي الضيق، والسمو بها أدبيًا وفنيًا لتغدو نموذجًا يكتسب صفة الشمول والعمومية، فمسرحية **أعمدة المجتمع** استقى «إبسن» حوادثها من بلدة «**غريمستاد**» في موطنه «**النرويج**» التي عاش فيها ست سنوات عجاف عاني فيها الكثير من الظلم الاجتماعي المتفشي في أرجاء مجتمعها المديني، الذي كانت تسيطر عليه مجموعة من المترفين

الأغنيـاء السطحـيين والأنـانيين، فـجـعل « **إبسن**» ذلك المجـتـمع بأعـمـدته المسيطرة عليـه، قـضـيـة عـامـة يحس بهـا مـواطن في «**الصين**» أو في جنوب القارة الأمريكية، وكذا الحال بالنسبة لباقي مسرحياته الواقعيـة الأخرى،، فـالنساء «**نورا**» بطلة مسـرحية «**بيت الدمـيـة**» و« **إلفنج**» بطلة مـسـرحـيـة «**الأشـبـاح**» و«**هـيـدا**» بطلة مسـرحيـة«**هيدا غـابلر**» وغـيـرهـن جعلتهن عـبـقـرية إبسن نسـاء نعـرفـهـن عن قـرب ويعـشن بيننا لكن بأسـمـاء مـخـتلفـة. وكـذلك الطبيب «**ستوكمان**» النقي الصالح في مسرحية «**عدو الشعب**» مع جماعة الرأسماليين الجشعين الذي دائمًا يكيلون الأمور بمكاييل مصالحـهم وأغـراضهم الأنانيـة، حتى ولو كـان جشـعهم وتكالبهم المادي يؤذي النـاس ويضـر بصحـة المجـتمع، هـذا الطبيب وهؤلاء النماذج البشرية المريضة هم يعيشون بيننا ونراهم بعيوننا.

«إبسن» أيضًـا في هذه الفتـرة الوسطى من سني إنتـاجه قـد تشـرب إلى حد كبيـر المذهب الطبيعي الذي - كمـا يقـول مؤرخـو الأدب الأوربي - بـدأ بـ «**أنوريـه دي بلـزاك**» (1799 - 1850) فـي فـرنسـا واشـتـد عـوده بالروائي الفـرنسي أيضًـا «**أمـيل زولا**» -1902) (1840 وهذا الأخير هو الذي أطلق اسم الطبيعية على ذلك النهج الفلسـفي والأدبي الذي وضع أسسـه ومنهجه، وهذا المذهب يقوم على تصوير الواقع تصويرًا موضوعيًا حقيقيًـا وحرفيًا بدون أي تـدخل مـن الأديب أو الفنـان. ويرى عــدد مـن النقــاد أن «**هنريك**

إبسن» بما طرحه في مسرحياته من مواضيع اجتماعية، وكذلك بقسوة نقده وعنف ملاحظاته، يجب أن يصنف في مرتبة غلاة الطبيعيين كأميل زولا تمامًا خصوصًا حين ينقل بصدق وبدقة، قهر الأغنياء للفقراء، وامتهان الرجال لزوجاتهم، وانتشار الأمراض الخبيثة كالزهري بسبب الانحلال الخلقي، وانتشار الرشوة والفساد وبيع الذمم بين رجال المجتمع الكبار ورجال الصحافة وغيرهم، ومع ذلك فإنه رغم صدق ما وصفت به مواقفه من عنف وقسوة وواقعية يظل في مسرحياته وأسلوبه الأدبي الرشيق ذلك الفنان ذا الشفافية والإبداع الجميل.

كما نلاحظ «إبسن» أيضًا في المسرحيات التي كتبها منذ عام1884 والتي كان أولها «**البطة البرية**» وحتى عام 1890 وهو تاريخ فراغه من مسرحية «**هيدا غابلر**» نلاحظ أنه أخذ يميل للولوج في عوالم الرمزية حتى انتهى به المطاف إلى عالم التصوف والتزهد منذ أن عاد إلى أوسلو عاصمة موطنه الأصلي في عام1891 وهو على مشارف الرابعة والستين من عمره، فقد كتب في هذه الفترة أي ما بين عامي1891 و1899 أربع مسرحيات هي «**شيخ البنائين**» - «**إيولف الصغير**» - «**جون جبريل بوركمان**» وأخيرًا «**عندما نبعث نحن الموتى**» هذه المسرحيات كما يقول **دارسوه** حيرت أنصاره وتلاميذه إذ أصبح فيها «إبسن» الصوفي الزاهد، والشيخ الذي امتلأ بالروحانيات والخارج من الإطار

الواقعي الطبيعي والداخل إلى عالم الأساطير والرموز، وكان على رأس منتقدي هذا النهج الجديد، تلميذه وأشد الناس إعجابًا به، الكاتب المسرحي الأيرلندي الساخر «**برناردشو**» الذي وصف إبسن في روائعه الأولى بأنه المؤسس الأول للدراما ذات الهدف والمضمون الاجتماعي الراقي، وذات الرسالة الإنسانية السامية.

وتعتبر مسرحية «**عندما نبعث نحن الموتى**» آخر أعمال هذا الكاتب المهم، فقد توقف قلمه نهائيًا وفارق الحياة في عام1906 عن عمر يناهز الثامنة والسبعين عامًا، وتبلغ مسرحيات «إبسن» **ثلاثًا وعشرين مسرحية** طويلة كاملة عدا مسرحياته وقصائده الشعرية الأولى.

لقد تميز هنريك إبسن بالبناء الجيد للمسرحية، وكان تلميذًا في ذلك للكاتب المسرحي الفرنسي «**يوجين سكريب**» (1791-1867) وهو كاتب غزير الإنتاج، ويذكر أنه أصدر أربعمائة مسرحية كان معظمها من النوع الخفيف المسلي إلا أنها امتازت بالبناء الدرامي ذي الحبكة المتقنة وتصاعد الأحداث وحرارة الصراع، الأمر الذي جعلها مشوقة ممتعة، كما امتاز«إبسن» إيضًا بإشاعة الحوار النثري كلغة للمسرح، وطرح الحوار الشعري المتكلف، فقد كان حوار«إبسن» بسيطًا قصير الجمل معبرًا بدقة عما يريد أن يقوله على لسان أبطال مسرحياته.

كما امتاز بطريقته الفذة في إدارة هذا الحوار بين الشخصيات

وكـذلك قـدرتـه الفـائقـة في تطوير الأحـداث ونموهـا، وكـان يبـدأ المســرحـيــة من النقطة التي يعلن فـيـهــا البطل رفـضــه للواقع الاجتمـاعي. محـور المسـرحيـة، ثم يعـمـد الكاتب في حـوار تحليلي رجوعي على كـشف مـضـامين ذلك الواقـع ومـاضى شـخـصـيـات المسـرحيـة ومـواقـفـهم بالتـدريج حتى يصل إلى النقطة التي بدأت منهـا المسرحية، ثم يبدأ بالانتقال من حـالة إلى أخرى، ومن موقف إلى آخر بصورة منطقية مقنعة سلسة. كمـا تعود الإقلال من عدد شخصيات مسرحياته، وعدم اللجوء إلى حشدها بأعداد ضخمة من الممـثلين، وأيضًـا عـدم إعـتـمـاده على الحـوار الجـانبي، وحشـر مواقف خارجية عن المحور الرئيسي للمسرحية.

ومسـرح «إبسن» لم يكن مسرحًـا تقليديًا بالمعنـى الحرفي. فقد كـان أحيـانًـا يراعي الوحدات المسـرحيـة التـقليـدية الثـلاث، وأحيـانًـا أخـرى يهملهـا، وكثيـرًا مـا كـان يعـمد إلى إخفـاء الأبعـاد الحقـيقـيـة لشـخـصيـاته، ممـا يوفـر عنصـر التشـويق والمتـابعـة الحيـوية لجـميـع فـصـول المسـرحيـة وإن سـر عـبـقـرية «إبسن» - كـمـا يرى عـدد من الباحثين - جمعه بين القضايا الإنسـانية الثابتة الراسخة، فقد كان يعـالج المسـاوىء الاجـتمـاعيـة والمعتـقـدات الدينيـة المتزمتـة الجـامدة، والمذهبية السياسية الضيقة الأفق والمتولدة في مرحلة معينة وزمن معين، بالقضايا الكبرى الراسخة للوجود الإنسـاني.

وأشـيـر أخـيرًا إلى أن مـسـرح«إبسن» تميـز بـالحـرص الشـديد

على مناظر المسرحية (**الديكور**) لإيمان هذا الكاتب بأن مسرحه يجب أن يحتوي على كل ما من شأنه إضفاء جو الواقع على ما تقوله مسرحيته.

لقد ظل «**هنريك إبسن**» بطل الساحة المسرحية بلا منازع لأكثر من نصف قرن - لكن المقاومة التي جوُبه بها - كما سبق القول - من قبل القوي التقليدية والقوى الماركسية في أن واحد، نجحت إلى حد كبير في خفوت ذلك الإشعاع المسرحي الأبسني طيلة النصف الأول من القرن العشرين، ولكن منذ الخمسينيات وهي الفترة التي تلت الحرب العالمية الثانية، التي شهدت انقلابا جذريًا مهمًا في المفاهيم والرؤي. مع تقلص السطوة الماركسية على الساحة الثقافه إلى حد كبير - أخذ المسرح الأبسني يعود ليحتل مكان الصدارة، فقد وجدنا أكبر المخرجين المسرحيين العالميين أمثال (**ساشا بيتوييف**) يتبنون تقديم مسرحيات «إبسن» على مسارح العواصم الأوروبية» كباريس ولندن» وغيرهما في ثوب عصري ممتع، كما أن الكاتب المسرحي الأمريكي الشهير«**آرثر ميلر**» انكب على كتابه مسرحية إبسن «**عدو الشعب**» في قالب جديد جميل. ولا تخلو الآن كبرى مسارح العالم من عروض لمسرحيات هذا العبقري النرويجي بعد أن ظلت مسرحياته من نصيب المسارح الصغيرة المغمورة في العقود الماضية.

عرض مسرحية «البطة البرية»:

تعتبر هذه المسرحية عند كثير من النقاد، خير ما كتب «هنريك إبسن» من مسرحيات، والواقع أن مسرحية البطة البرية، تكتسب أهميتها الخاصة من أنها - حسب تقديري - تشكل محطة توقف يعيد إبسن فيها، النظر في مواقفه السابقة، وأيضًا تهدئة ضربات مطرقته التي ما فتىء - حتى هذه المسرحية - يضرب بها بعنف وإصرار قواعد البناء الاجتماعي التقليدي المعاصر له، كاشفًا عوراته ومساوئه.

و«إبسن» في «البطة البرية» كما أرى إنما كان يعبر عن أزمة نفسية وفكرية يعيشها. تتمحور في هل يستمر في كشف الحقائق وإزاحة الستار عن عيوب مجتمعه وأركانه، بكل ما يحمله هذا الكشف من نتائج سلبية خطيرة على ذاك المجتمع وعلى سير حياة الناس الرتيبة أو يمسك قلمه ويدع هؤلاء البشر يعيشون حياتهم التي اعتادوها بكل ما فيها من ظلم وفواحش، وبعبارة أخرى هل يضحي بمبادئه وقيمه المثلى، دفعًا لأي تطورات غير محمودة العواقب أم يستمر ملبيًا نداء ضميره وواجبه كمفكر وفنان. في كشف الحقائق وليكن بعدها ما يكون؟.

وفي هذا الإطار تدور مسرحية «البطة البرية» ولعل عبقرية «إبسن» وبراعته جعلة ينقل حيرته وتردده في اتخاذ قرار نهائي

تطمئن له النفس ويرتاح به الخاطر، إلى قرائه ومشاهدي هذه المسرحية إذ يقف المرء بالفعل بعد أن يسدل الستار على الفصل الأخير من البطة البرية في حيرة سائلاً نفسه: هل يجب أن تقال الحقيقة كاملة وفيها دمار أسرة منسجمة هانئة أم أن الموقف يتطلب حجب هذه الحقيقة وترك هذه الأسرة تعيش وهما في السعادة والهناء طالما استقر في يقينها أن ذلك الوهم حقيقة مطلقة.

ولا شك أن صيحات «إبسن» العنيفة الشديدة القسوة على ماكان في مجتمعه من مهازل وظلم إجتماعي، وتقديس لتقاليد وأعراف متحجرة غير عادلة. هذه الصيحات أسفرت عن تخلخل بناء ذلك المجتمع، ونتج عن ذلك، بالضرورة، ضحايا هي أكباش فداء غالبًا ما يضطر المجتمع دفعها ثمنًا لثورته على واقعه المتخلف للوصول إلى نمط حياتي أكثر تقدمًا ووعيًا وعدلاً، كل هذا في يقيني - هو الذي أوحى «لإبسن» بموضوع مسرحية «البطة البرية».

تبدأ المسرحية وهي من خمسة فصول، بحفل أقامه أحد شخصيات هذه المسرحية، وهو البرجوازي صاحب المصانع والأملاك الكثيرة «**هاكون ووrليه**» احتفاء بقدوم ابنه الشخصية الثانية «**غريجرز**» الذي يعمل مديرا لمصانع في مناطق «**هويدال**» البعيدة عن المدينة، بعد غياب تواصل لمدة تفوق عن خمسة عشر عامًا. ويقوم «**غريجرز**» بدعوة صديق طفولته وهو «**هيلمر أكدال**» الشخصية الثالثة إلى هذه الحفلة.. ومن خلال الحوار الذي يدور

بين خدم القصر، ثم بين «غريجرز» و«هيلمر» وكذلك بين «غريجرز» ووالده «هاكون وورليه نعلم أن هذا الأخير كان شريكًا في أعماله مع «إكدال» والد «هيلمر» وأن «إكدال» الذي كان ضابطًا في الجيش، وبتواطؤ مع شريكه «هاكون» قد أقدم على الغش والتلاعب في إحدى الصفقات التجارية - وحين انكشف أمر هذه العملية نجح هاكون في التنصل منها وإلصاقها كاملة بشريكه الضابط الذي سجن وطرد من الجيش وأصبح فقيرًا معوزًا بعد خروجه من السجن - ومن باب الإحسان منح «هاكون» ذلك العجوز المنكوب عملاً متواضعًا جدًا في دائرة حساباته، كما أنه قدم لابنه «هيلمر» مساعدة مالية مكنته من تعلم مهنة التصوير الفوتغرافي وفتح محلاً للتصوير يعيش من دخله، كذلك فقد ساهم «هاكون» أيضًا في تزويج «هيلمر» من وصيفة زوجته المتوفاة. وهي «**جينا هانسن**» البطلة الرابعة في المسرحية وأنجبت «جينا لهيلمر» ابنة هي «**هيدفيغ**» البطلة الخامسة.

وهذه المساعدة التي قدمها «هاكون لهيلمر» منذ خمسة عشر عامًا تمت أثناء غياب «غريجرز» الذي فوجئ عندما أخبره بها صديقه «هيلمر» وتمتلئ نفس غريجرز بالشكوك حول الدوافع الحقيقية التي حدت بوالده بالسخاء على «هيلمر» و«غريجرز» هذا، كما هو دوره في المسرحية - الإنسان النقي صاحب المثل العليا والأخلاق الفاضلة عكس والده «وورلية» الجشع الاستغلالي والمنحل خلقيًا.

وينفرد «غريجرز» بوالده بعد انفضاض الحفل ليعرف منه الأسباب التي جعلته يمنح «هيلمر» تلك المساعدة المالية ويشجعه على الزواج من «جينا هانسن» ولنقرأ هذا الحوار الذي دار بين الأب «هاكون» وابنه «غريجرز» :-

غـــرجـــرز: والآن خبرني ألم يبدأ اهتمامك الحار بمستقبل ابن صديقك القديم في تلك الفترة السابقة لزواجه؟.

وورليــــــه: يالله!!... بعد كل تلك السنين: كيف يمكنني أن...

غـــرجـــرز: لقد أرسلت لي خطابًا في ذلك الوقت، خطاب شغل بالطبع، ذكرت في حاشيته بطريقة مقتضبة نبأ زواج هيلمر إكدال من آنسة تدعى هانسن.

وورليــــــه: هذا صحيح... كان هذا اسمها قبل الزواج.

غـــرجـــرز: ولكنك لم تذكر لي أن هذه الآنسة هي جينا هانسن وصيفتنا السابقة.

وورليــــــه **(بضحكة ساخرة مقتضبة)**: لم يدر بخلدي أنك مهتم إلى هذا الحد بوصيفتنا السابقة.

غـــرجـــرز: لم يكن ذلك لإهتمامي بأمرها. (يخفض صوته): ولكن لأن آخرين غيري في هذا البيت كان يهمهم أمرها.

وورليــــــه: ماذا تعني؟؟. (محتدًا): لا أظنك تعنيني؟!

غـــرجـــرز: (بهدوء ولكن بحزم): نعم أعنيك أنت.

وورليــــــه: أو تجرؤ... لديك الوقاحة...؟؟ كيف يجسر ذلك

الكلب الجاحد ذلك المصور على التفوه بمثل هذه الحماقات.

غـرجـرز: لم ينبس هيلمر بكلمة في هذا الشأن.. ولا أعتقد أنه حتى يعلم بذلك.

وورليـه: إذن من أين حصلت على هذه المعلومات؟؟ من أوحى إليك بها؟؟.

غـرجـرز: أمي المسكينة هي التي أنبأتني في آخر لقاء بيننا قبل موتها.

ويستمر الحوار بين الاثنين على الشكل التالي:

غـرجـرز: وها هو الآن (يقصد هيلمر): بعقله الصبياني الكبير الودود وسط هذا الخداع، يقيم تحت سقف واحد مع مخلوقة كهذه دون أن يجول في خاطره أن ذلك الذي يدعوه بيتًا إنما يقوم على أكذوبة. (يدنو من أبيه): عندما أعود بذاكرتي إلى ماضيك يخيل إلى بأنى أري ساحة قتال تتناثر فيها أشلاء الضحايا.

وينتهي الفصل الأول بإخبار «غريجرز» والده يقطع علاقته معه نهائيًا وإستقالته من إدارة المصانع.

وفي الفصل الثاني: نرى إبسن يتقن أيما إتقان تصوير جو السعادة العائلي البهيج الذى يخيم على بيت «هيلمر» وزوجته» جينا «وابنته» هيدفيغ» التي تبلغ من العمر أربعة عشر عامًا وتتعلق

بوالدها «هيلمر» كثيراً كما أن هذا الأخير كان لايرى السعادة والهناء إلا من خلال ابنته هذه، ولكنه حزين عليها لأنها مصابة بمرض وراثي في عينيها من المحتم أن يؤدي إلى فقدانها البصر عندما يتقدم بها العمر. كما يضم هذا المنزل أيضًا العجوز «إكدال» والد«هيلمر» ومن خلال الحوار أيضًا نعلم أن العجوز «إكدال» الذي لا يزال يعيش في ذكريات ماضيه العسكري يقتني عددًا من الأرانب، وكذلك بطة برية، كان قد أطلق النار عليها«هاكون ووِرليه» أثناء تصيده في الغابة فجرحها، ولم يقتلها بسبب ضعف بصره فسقطت في أحد المستنقعات وغاصت داخله في الأعماق ولكن كلب«هاكون» أخرجها من قاع المستنقع فأخذها «هيلمر» وأعطاها إلى ابنته«هيدفيغ» التي اعتنت بها حتى شفيت وإن ظلت مهيضة الجناح، وغدت هذه البطة أثيرة جدًا إلى قلب هذه الفتاة المراهقة. ويقوم «غريجرز» بزيارة تلك العائلة وقد صمم على تنفيذ أمر ما، ويعلم أن في هذا البيت حجرة فارغة معروضة للإيجار، فيبدي رغبته باستئجارها، ورغم معارضة» جينا التي لم ترتح له وداخلها شعور بأن التحاق هذا الرجل بالبيت سيكون سبب خرابه، لكن «هيلمر» يرحب بصديقه ويرغم زوجته على منحه تلك الحجرة.

وفي الفصل الثالث: يستقر «غريجرز» في بيت «هيلمر» ويبدأ بتنفيذ قراره وهو تنبيه صديقه على حقيقة العلاقة المشنية التي كانت تربط والده مع «جينا» واستغل قضية البطة البرية التي كما

قـال، حين تصـاب تفـوص حـتـي قـاع المسـتـنقـع وتمسك بمنقـارها أعشـاب ذلك القاع بدلاً من إنقاذ نفسها بالطفو إلى السطح ولنقرأ هذ الحوار الذي دار بين هيلمر وغريجرز:-

غـــرجـــرز: أكاد أعـتـقـد يا صـديقي هيلمر أن شـيـئًا في البطة البرية قد تسرب إليك وسرى في كيانك.

هيلمـــــــر: شيئًا من البطة البرية...؟؟ ماذا تعني؟؟.

غـريجـرز: لقـد هـويت إلى القـاع وأمـسكت بأسنانك بأعـشـاب البحر.

هيلمـــــر: أتقـصـد بقـولك هذا، تلك الطلقـة الدامـيـة التي هاضت جناح أبي وجناحي أنا أيضًا.

غـريجـرز: لم أقـصـد هذا بالضـبط، لست أقـول أنك مـهـيض الجناح، ولكني أراك ضللت الطريق وأخـذت تجـوس خلال مستنقع فيه السم.. لقد استولى عليك مرض خـبـيث ياهيلمـر ورحـت تفـوص إلى حـيث ينتظرك الموت في الظلام.

هيلمـــــــر: أنا.. أمـوت في الظلام؟؟ اسـمع ياغـريجـرز يجب أن تكف عن التفوه بمثل هذا الكلام الفارغ.

غـــرجـــرز: لا تقلق، سأجد الوسيلة التي أقيلك بها من عثرتك. أنا أيضًا لي رسالة في الحياة تكشفت لي بالأمس.

هيلمـــــــر: عظيم جدًا... وكل ما أرجوه منك أن تتركني وشأني

ولك أن تثق أنني باستثناء نزعتي الطبيعية للكآبة لا
أطمع في حال أفضل من حالي الحاضرة.

❖❖❖

ويدخل المسرح في هذا الفصل الطبيب «**ريلنغ**» الذي جعله إبسن نموذجًا للشخص الذي يدافع عن الواقع حتى ولو كان هذا الواقع آسناً طالما أن الاستقرار والسلام متوفران فيه، ويناهض تغييره كما يعادي المثاليات التي تذهب بالاستقرار والهدوء. ويدخل هذا الطبيب في صراع مع «غريجرز» المنادي بالمثل العليا والعيش في حياة لا يشوبها أية شائبة ولو كان الوصول إليها شاقًا مرهقًا. كما يدخل في هذا الفصل أيضًا والد «غريجرز» الذي يحاول ثني ابنه عن مكاشفة «هيلمر» بماضي زوجته «جينا» لأن في ذلك دمار بيت هانئ مستقر لكن الأب يفشل في إقناع ابنه. وفي نهاية الفصل يطلب «غريجرز» من «هيلمر» مرافقته إلى خارج المنزل في نزهة بالحقل، فقد صمم على كشف كل الحقائق لصديقه.

وفي **الفصل الرابع** يعود«هيلمر» متأخرًا. مقطب الجبين متغير الملامح فقد أعلمه «غريجزز» بالعلاقة الآثمة التي كان تربط «جينا» بوالده، وأن سخاءه عليه بالمال وتشجيعه للزواج من هذه المرأة لم يكن إلا لستر الفضيحة. ويطلب «هيلمر» من ابنته «هيدفيغ» أن تتركه مع أمها منفردين، حيث يواجه «جينا» بماضيها مع «هاكون وورليه»

فتتفي أولاً لكنها تعود وتعترف له بأن ما قاله «غريجرز» صحيح وأن «وورليه» أخذ يلاحقها حتى أرغمها على الاستسلام له مستغلاً فقرها ووحدتها بلا نصير يشد من أزرها، لكن هيلمر «يظل غاضبًا لا يدري ماذا يفعل ويدخل في هذه الأثناء «غريجرز» وقد طفح وجهه بشرًا. ولنقرأ ذلك الحوار الذي دار بين هؤلاء الثلاثة: -

غريجرز: أتسمحان لي بالدخول؟

هيلمر: تفضل.

غريجرز: (يتقدم داخل الغرفة ووجهه يتلألأ بالبشر ويمد إليهما كلتا يديه): إيه يا صديقيَّ العزيزين، (ينتقل ببصره من الواحد إلى الآخر ثم يهمس مخاطبًا هيلمر»: ألم تنته من هذه المسألة بعد؟؟.

هيلمر: (بصوت مرتفع): بل انتهت.

غريجرز: حقًا؟؟؟

هيلمر: لقد مررت بأشد اللحظات مرارة في حياتي.

غريجرز: وأعظمها سموًا أيضًا.

جينا: سامحك الله ياسيد غريجرز وورليه.

غريجرز: (في دهشة بالغة): لا أفهم.

هيلمر: ماذا يستعصى على فهمك؟؟.

غريجرز: إن الوصول إلى تفاهم بهذا.. تفاهم سيكون نقطة

تحول إلى حياة جديدة.. إلى تآلف ينهض على الحق والصراحة ويتجرد من الخداع.

هيلمـــــر: نعم.. نعم أدرك هذا تمام الإدراك.

غـريجــرز: كنت أتوقع عن يقين أن أدخل الغرفة فيغمرني نور التجلي الذي يشرق بينكما ولكني لا أبين سوى علائم الفتور والجزع والكآبة.

جـــينـا: هيه...!!!

غـريجــرز: أنت لا تريدين أن تفهمي مرادي ياسيدة إكدال، وقد تتضح لك المعاني بمرور الزمن.. وأنت ياهيلمر؟؟ لا ريب أنك تشعر بخلقك الجديد في أعقاب الأزمة الكبرى.

هيلمـــــر: نعم بكل تأكيد.. أعني على نحو أو آخر.

غـريجــرز: إذ لا يوجد في كل العالم ما يضارع تلك السعادة التي تثلج الصدر عندما يصفح المرء عن خاطئته، ويمد لها يد الحب ليرفعها إلى عليائه.

❖❖❖

ويستمر الحوار هكذا، وحين ينجح «غريجرز» في إعادة العلاقة الطيبة بين «هيلمر» وزوجته «جينا» يدخل المسرح عامل آخر يقلب القضية رأسًا على عقب ويؤزم الحدث الدرامي حتى مداه حين تدخل منزل هيلمر امرأة هي السيدة «سوربي» وهي شخصية ثانوية

في المسـرحيـة تلعب دور مـديرة قـصـر «هاكـون وورليـه»، وتخبـر «غريجرز» أمام الجميع أنها اتفقت مع والده على الزواج والإقامة في مصانع «هويدال خصوصًا أن «هاكون» سيصاب بالعمى قريبًا ويحتاج لامرأة تكون بجانبه.. وما كان ماأخبرت به «سوربي» يعني شيئًا لدى الجميع لولا أنها أخرجت من ثيابها ظرفًا مختومًا معنونًا باسم الفتاة «هيدفيغ» ويلح هيلمر على معرفة ماذا يحوي هذا الظرف، فتقدمه ابنته إليه طالبة منه فتحه، فيفتحه ويجد داخله وصية من هاكون وورليه تنص على تخصيص مرتب شهري معتبر للعجوز «إكدال» وبعد وفاته يحال هذا المرتب إلى الفتاة «هيدفيغ» مدى حياتها. وينتفض هيلمر، وترتمش يداه، وتذهب الدماء من وجهه، ويتساءل لماذا يخصص «وورليه» هذا المرتب الضخم لابنته ويقفز إلى فكره مباشرة مرض «هاكون وورليه» في عينيه ومرض «هيدفيغ» بنفس العلة وهو مرض وراثي.. وتتجلى أمام ناظريه تلك الحقيقة الرهيبة بكل أبعادها.. إذن ابنته «هيدفيغ» ليست من صلبه بل هي ابنة ذلك المنحل «هاكون وورليه» ويشعر بأن الأرض تميد من تحت قدميه وتحاول «هيدفيغ» الاقتراب منه وملاطفته ولكنه يبعدها عنه بقسوة، ثم يأخذ معطفه ويغادر المنز ل بسرعة. وينظر الجميع شزرًا إلى « غريجرز» الذي كان سبب كل هذه المصائب، ولكن هذا الأخير يأخذ الفتاة هيدفيغ جانبًا ويقنعها بأن تأخذ مسدس أبيها المحشو بالرصاص وتعطيه لجدها ليقتل البطة

البـرية، وحين تسـأله مـا عـلاقـة البطة البـرية بما جـرى لوالـدها يقنعها بأن هيلمـر يعرف درجة تعلقها بالبطة وإعزازها لها، وحين يعلم أنها ضحت بها لأجله سيتأكد من حب ابنته له وأنها مستعدة للتضـحـيـة بما هو أغلى من البطة في سبيل أن يبقى بجانبها يحوطها بعطفه وحبه الأبوي الكبير. •

وفي الفصل الخامس والأخير يعود«هيلمر» إلى منزله بعد أن قضى ليلته متسكعًا برفقة الطبيب ريلنغ وقد اكتشف أن هذا الطبيب كـان أيضًا يخدعه موهمًا إياه بقدرته على أن يصبح مختـرعًا لآلة تصوير متطورة جدًا تفتح أمامه طريق المجد، مما جعله يعيش أملاً سعيدًا وهميًا كاذبًا، ويدخل في حوار مع زوجته وحين تراه«هيدفيغ» تسرع نحوه فرحة مهللة بقدومه، ولكنه يشيح عنها طالبا منها الابتعاد وبأنه لم يعد يريد رؤيتها، وتصدم الفتاة وتنسحب من الحجرة باكية ولكنه بعد حين تعود وتحاول الاقتراب منه فيصرخ في وجهها قائلاً: «أود في هذه اللحظات الأخيرة التي أقضيها في بيتي السابق ألا يزعجني من لا حق لهم أن يكونوا هنا». وتطلب منها أمها الخروج، وتقف الفتاة برهة مذهولة لا تبدي حراكًا حائرة مرتاعة، تعض على شفتيها لتحول دون تساقط دموعها من عينيها ثم تطبق على قبضتيها في توتر شديد وتقول في صوت خافت: البطة البرية. وتتجه خلسة نحو الخزانة وتستل المسدس منها وتغيب في الحجرة الثانية. وبعد قليل يحضر

غريجرز ويرى ما حل بصديقه بسبب مثاليته، ويندفع جاهدًا لإقناع «هيلمر» بأن الفتاة لا دخل لها في الأمر وأنها تحبه حبًا عميقًا لا حدود له لكن «هيلمر» الذي فقد الثقةبالجميع يخبره بأن«هيدفيغ» مثلها مثل أمهاوالطبيب كلهم مخادعون غشاشون، وأن «هيدفيغ» تعـــرف أن أباها ليس هو بل «هاكـــون وورليـــه»، وعلى علم بأنه سيخصص لها مرتبًا ماليًا كبيرًا لأنه أبوها، وينفي غريجرز أن تكون الفتاة تخدعه مؤكدًا له بأنها بعد لحظات ستعطيه الدليل على حبها له وتفانيها في سبيل رضاه وسعادته، وفي هذه الأثناء يسمع صوت طلق ناري فتنفرج أسارير غريجرز..» ويصيح هاهو ذا دليل محبة «هيدفيغ» لوالدها هيلمر، وحين يسأله عن ذلك الدليل يجيب بأن أباه «إكدال» العجوز قد أطلق النار على البطة البرية بناءً على إلحاح «هيدفيغ» ليكون دم تلك البطة الأثيرة إلى قلبها هو البرهان على حبها الكبير لأبيها الحبيب «هيلمر».. ويتأثر هيلمر بهذا الموقف النبيل من«هيدفيغ» ويشعر أنه حقًا ظلمها وأنها حقًا تحبه، وسواء كانت من صلبه أو من صلب غيره قد أصبحت جزءًا لا يتجزأ من قلبه وروحه، فيناديها ليضمها بين ذراعيه، وتفرح أمها بهذا التطور الرائع لموقف زوجها، فتندفع إلى القاعة المجاورة لتأتي بابنتها «هيدفيغ» لتضعها بين ذراعي والدها الممدودين وما أن تفتح الباب حتى تتوقف مذعورة فقد كانت «هيدفيغ» ممددة على الأرض والدماء تنزف من قلبها.. إن «هيدفيع» لم تقتل البطة البرية بل

قتلت نفسها لتكون حياتها أعظم برهان عن حبها الخالد لأبيها الطيب الحنون.. هيلمر المنكوب.

وبهذا المشهد المأساوي الرائع يسدل «إبسن» الستار على مسرحية **«البطة البرية»** تاركًا متتبعي هذه المسرحية حيارى يتساءلون هل كان غريجرز بمثالياته على خطأ أم كان عليه أن يفعل ما فعل.. لأن السعادة الحقة هي التي تكون في حياة نظيفة شريفة صادقة وليس داخل مستنقع آسن قائم على الكذب والخداع.

(*) مصادر هذا البحث مجموعة أعمال إبسن وعدد من الدراسات التي وردت عناوينها بين ثنايا البحث.

عبد الله القويرى

يعد «**عبد الله القويري**» واحدًا من الكتاب العرب الليبيين البارزين. وقد بدأ مسيرته مع الفكر والأدب منذ أن كان طالبًا جامعيًا في «القاهرة» فنشر العديد من الأعمال والمقالات الأدبية في جريدة «المساء» القاهرية، وبعد أن تحصل على ليسانس آداب في عام1955 عاد إلى «ليبيا» سنة1957 وعين موظفًا في الحكومة الليبية آنذاك، لكنه لم ينقطع عن مباشرة هواياته الأدبية فأخذ ينشر إنتاجه الأدبي المتمثل بالمسرحية والقصة والمقالة الأدبية النقدية في الصحف الليبية، وكذلك في صحف ومجلات«مصر» و«تونس» واخر عمل رسمي له، كان تسلمه لمنصب وزاري في«اتحاد الجمهوريات العربية».

وأهم ما صدر له من كتب حملت أعماله الأدبية منذ رجوعه من «**مصر**» إلى «**ليبيا**» الكتب التالية:-

«**عشر مسرحيات**» «**الصوت والصدى**» وهو عمل مسرحي «**أشياء بسيطة**» وهي خواطر أدبية اجتماعية «**عندما تضجّ الأعماق**» وهي أيضًا خواطر أدبية اجتماعية «**ستون قصة قصيرة**» مجموعة قصصية «**الزيت والتمر**» مجموعة قصصية - «**خيط لم**

ينسجه العنكبوت» أيضًا مجموعة قصصية - «**طاحونة الشيء المعتاد**» مقالات نقدية - «**ذلك العساس**» دراسة أدبية - «**النموذج الثوري**» دراسة في الأدب والفن - «**حروف الرماد**» وهي خواطر رحلة وأخيرًا «**علامات مهجورة**» مجموعة مقالات في الأدب والفن.

«**عبد الله القويري**» من مواليد عام1930وفي1992/1/17ودع عبد الله هذه الحياة وانتقل إلى الرفيق الأعلى تاركًا بين أيدينا، لُمع أفكاره، وخفقات قلبه ونفثات صدره وهمسات روحه...

عبد الله القويري وهاجس الحوار:

من أقوال الفقيد العزيز «**عبد الله القويري**» العميقة المعبرة: «**إن انشحان لحظة الكتابة بالخواطر الكثيرة حول موضوع واحد يدل على قيمة هذا الموضوع**» (مجلة المسرح والخيالة - ع:11 س:1991). والحوار الدرامي كان من أهم الموضوعات في انشحان لحظة الكتابة عند عبدالله القويري.

لا خلاف في أن المرحوم القويري كان يملك شفافية الأديب وجماليات الفنان وإبداعاته. لكنه قبل هذا وذاك كان فيلسوفاً، صاحب فكر ثاقب ورأي حصيف. فقد عرك الحياة. بمرها وحلوها. عاش بعمق ووعي كاملين لحظات هذه الحياة. منها بكى وفيها وعليها ضحك، تألم وسعد، تحسس إخفاقاتها وإحباطاتها، وانتشى، وترنم بمباهجا وجمالياتها وأفراحها ونجاحاتها وظل

الإنسان والمجتمع والوطن محور انشغاله وبؤرة همومه. كان يرى أن الأديب الحق والفنان الحق، هما اللذان يتوهجان بالمشاعر الصادقة النقية المرتبطة بالإنسان والوطن، والمعبرة عن أمانيه المبلورة لطموحات وتطلعات وأحلام ذلك الإنسان. ولعزة وكرامة وشموخ ذلك الوطن.

فالأديب والفنان لا يستطيعان العيش في برج عاجي، وبالتالي فلابد لهما من أن يتأثرا بما يدور حولهما، فهما يملكان خاصية القلق على أوضاع مجتمعهما...

لقد اختار القويري أداتين رئيسيتين ليحملها آراءه وأفكاره وفسلفته. وأعني بهما، القصة والمسرح بالإضافة إلى شذرات نثرية أغلبها جاء مرتديًا غلالات حدثية قصصية. لذا كان للفكرة والرأي مكان الصدارة في كل ما أنتج وما أبدع. وكانت لهما الغلبة على عناصر البناء الفني وجمالياته، سواء كان ذلك في قصصه أو مسرحياته. وفي هذه الدراسة لن أدخل إلى عالم عبد الله القويري الأدبي والفني من جميع أبوابه وساحاته، بل سأكتفي بباب المسرح وساحته.

في عدد من جلسات ودية جمعتني مع الفان الفيلسوف الراحل «**عبد الله القويري**» في مناسبات مختلفة، وحين كان يتطرق حديثنا إلى المسرح وموقعه فيه، كان يؤكد، أنه حين يكتب للمسرح لا يضع في اعتباره بالدرجة الأولى، إمتاع المشاهد أو القارئ من خلال

حبكة دراميـة وأحـداث وصـراعـات وعـقـد تثيـر حب الفـضـول عند المتلقي منتظـرًا حلهـا . بل كـان همـه منصـبًـا أولاً وأسـاسـًـا على الحوارالذى يرى فيـه الوعـاء الذى يحمـل آراء، ورؤياه وفلسـفتـه في المجتمـع والحيـاة. كـان يرفض ذلـك التصنيف الذي يقـول إن هناك مسرحًا ذهنيًا يُقرأ ولا يمثل، ومسرحًا دراميًا مكانه الطبيعي خشبة المسـرح. لقد كـان رأيه أن المسـرح، بمعناه الإبداعي الفني والحـرفي، هو الحبكة الدراميـة المبنيـة على الأحـداث والصـراع. مـضافًـا إليهـا الحوار المناسب لهـا والمتفاعل معها، وأن مـا نسميـه بالمسرح الذهني مـا هو إلا أفكار فلسفيـة ورؤية نقدية لكاتب استعـار من المسـرح فن الحـوار لعـرض هـذه الفلسـفـة وهـذه الرؤى. فـهـو إذن ليس مـسـرحًـا بالمعنى المعروف للمسرح بل معرضًا للرأي والفكر وحسب. وقد عبر القويري في عدة مناسبات عن وجهة نظره هذه سواء في مـقابلات صـحـفيـة أو فـي ملتقيـات وندوات ثقـافـيـة مـخـتلفـة. وكنت لا أو افق المرحـوم عـبـد الله على مـاذهب إليـه في تعـريف المسـرح. فـفـي اعتقـادي أن الحـوار المجـرد نفسـه يحمل في طيـاتـه وثنايـاه الحبكة والحـدث والـصـراع والعـقـدة والحل، فـالمسـرحيـات التي كتـبـهـا هـو نفـسـه، كـ«**الصـوت والصـدى**» مـثـلاً التي سـاد فـيـهـا الحـوار على الحـدث. نجد أن هـذا الحـوار سـد مسـد عنـاصـر المسـرحية الأخـرى إلى حـد كبيـر . كمـا أن هنـاك عـددًا كبيـرًا من المسـرحيات العـالمية قامت على الحوار واعتبرت من روائع المسرح العالمي.

ولعل سيطرة هذا الرأي في شروط البناء المسرحي ومقوماته على فكر ويقين «عبد الله» جعلته يهتم اهتماما خاصًا لافتًا للنظر، بالحوار، فقد أفرد له الكثير، الكثير من الدراسات والبحوث والمقالات التي كتبها ونشرها في الكتب وفي الصحف والمجلات الأدبية والفنية. كما أن بناء القويري لمسرحياته على هذا النحو الحواري والنسق الدرامي، أوقع عددًا من دارسي إبداعاته المسرحية في خطأ تقويم المسرح القويري، أذكر منهم مثلاً، الفنان والمخرج المسرحي « **الدكتور كمال عيد**».

فهو قد انهال بمعوله النقدي - وإن كان في أسلوب مجامل - على مسرح القويري، بعد أن قاس ووزن هذا المسرح بالمقاييس والمعايير الفنية للبناء المسرحي المتعارف عليه عالميًا. الأمر الذي جعله يخرج بنتائج. ويصدر أحكامًا تصلح لأي مسرح لكنه بالتأكيد ليس لمسرح عبد الله القويري. فلو أن الدكتور عيد، نظر إلى المسرح«القويري» على أنه نفثات فكرية، وإشعاعات فلسفية، وليس درامًا كاملة متكاملة لكان أكثر إنصافًا. وأعمق ولوجًا في إبداعات أديبنا الراحل، ولكان وفر على نفسه عناء ذلك الجهد الذي بذله في الموازنات والمقارنات والمطابقات الكثيرة التي جاءت في معرض دراسته للمسرح القويري (انظر ما كتبه الدكتور عيد في كتاب» دراسات في أدب عبد الله القويري» طرابلس - 1989 - ص:157 وما بعدها).

إذن نحن أمــام أديب ومــفكر، دخل عــالم، المســرح من باب الحوار، فمسرحه مسرح حواري. أما العناصر الدرامية الأخرى كالحدث والصراع وتأزيم المواقف واللعب في إيقاعات مسارات الأحداث، فتحتل المكانة الثانية، وتتبع و تخلق وتتجسد من الحوار، والحوار المسرحي على وجه الخصوص، هاجس عبد الله القويري، وفي بؤرة إهتماماته الفنية، فهو يرى أن الحوار أسلوب بحث معان جادة، يفرض الواقع إمكانية وجودها نتيجة لتوفر شروط معينة. كما يقول: إنني اريد أن أوجد طريقة جديدة للحوار، طريقة يبحث الإنسان بواسطتها ويدرس ويناقش المشكلات في وضوح فكري وبواسطة أفق نظري. وينتزع من الواقع ما يستطيع به أن يقيم بناء فكريًا وطنيًا (كتاب: عندما تضج الأعماق.. ص: 210 و212).

لقد انشغل الأستاذ القويري بالفعل. منذ أن اكتملت فيه عناصر النضوج الفكري، في البحث عن الكلمة الحوارية والجملة الحوارية المثلى، التي تصل إلى عقل المتلقي وقلبه في آن واحد، لأن الكلمة عنده - كما يقول - بنيان يستند إليه الأديب والفنان، وإن الكلمة الحقيقية الصادقة، تجربة مصبوبة، مصوغة، متماسكة، صخرية الشكل، بلورية الجوهر، قاطعة، تملك من البقاء أكثر من التجربة التي انعكست عنها(طاحونة الشيء المعتاد - ص:118). لكنه يستدرك ليعطي مواصفات إضافية أخرى للكملة الحوارية بقوله: إن الكلمة، إذا جاورت أختها دون حركية ودون أن يكون لها

أداؤها الفني لم تكن غير قطعة حجر في أساس لبناء نص بلاغي لفظي، قد يوحي بالشموخ والقوة والعظمة، لكنه لا يمتلك ما يجعلك في حالة مشاركة أو مفاعلة أو تفاعل أو فعل، بل كل ما يستطيعه هو أن يثبتك في حالة المشاهد فحسب. إذن فالكلمة الحوارية - كما يراها فقيدنا العزيز - ليست مجموعة كلمات، أي لسيت تركيبة من الكلمات المتراصة أو المتداخلة أو المترابطة. إنها تبدو كذلك ظاهرًا. أما باطنًا، فهي الفعل في حركيته الدائمة، إنها فعل يتحقق وليست مشروع فعل وأنها - أي الكلمة الحوارية - لا تُشرح، فإذا شرحت تحولت إلى نصّ، إلى تقليد، إلى سكون ظاهري مستمر تختفي الحركية فيه بعيدًا. وهي متغيرة متبدلة، والتغيير يتم في الكلمة وفي إيقاعها وفي موقعها، والتبدل يتم في مدلول الكملة وفي جوّها وفي موسيقاها. إنها تكون مشحونة بالألوان الصوتية والمعاني المختلفة، تلك المعاني التي تحمل الأضداد، وتوصل إلى أضداد وإلى حلول، ثم تتحول إلى تعقيد من جديد. كل ذلك في كلمات. ومن هنا كان الفعل فيها، والفعل فيما تحدثه، والفعل فيما تؤدي إليه من كلمات أخرى من معان من أفعال. كما أن الكملة الحوارية، ترفض وتيرية العبارة، فهي ليست عبارة، هي تكوّن، هي فعل متجسد إنها النفس والوجدان والعقل، خرجت جميعًا بواسطة أعضاء جسدية (الفترات - **مجلة الفصول الأربعة**- ع: 57 - س: 1992).

وواضح أن الأستاذ القويري يرى أن الكلمة في المسرح هي الأساس وهي المنطلق والمحتوى، لأي فعل أو حركة أو صراع، وهي أيضًا المقدمة والمتن والنتيجة. لذا فليس كل حوار يصلح للمسرح، فالحوار المسرحي له عالمه الخاص المميز الذي يتفرد به وحده، وتأسيسًا على ذلك، فأستاذنا الراحل، يرى أن «**توفيق الحكيم**» لا يبني حوارًا دراميًا، (**مجلة المسرح والخيالة**- ع: 10 - س: 1991).

ويعرف الأستاذ القويري، الكلمة الحوارية الدرامية، بأنها فعل مسرحي يسري بين الناس، وقد تكون كلمة معتادة كررت قبل ذلك حتى ملها الناس، بل ربما تكون قد جاءت إلى المسرح كدلالة على الملل من أمثالها، لكنها ماأن تمر بحالة التخلق حتى تعود من جديد فعالة كما أن الناس يعودون إلى تكرارها بعد ذلك التخلق، وكأنها لم تكن قبل ذلك. لأن هذه الكلمة دخلت في حالة التبلور واكتسبت زواياها وإشعاعاتها، فلم تعد عادية ممجوجة مكررة بل أصبحت خلقًا جديدًا، خلقًا آخر، فهي تفوق الكلمة الشعرية، لأنها ما بعد الشعرية، وأنها لسيت استقرارًا، ولسيت انتهاء، إنها حركية وابتداء. ويسوق الأستاذ القويري أمثلة على تلك الكلمة الحوارية الدرامية، اقتنصها من نصوص مسرحية، ومن أفواه الناس غير المسرحيين، فعبارة **شكسبير**.. مثلاً: (**أن نكون أو لا نكون، تلك هي المسألة**) فهذا العبارة قد نكون سمعناها من أشخاص عاديين فنتلقاها دونما اكتراث، ولكنها حين سيطرت عليها الحالة الحوارية الدارمية

أصبحت في حالة تخلق جديد. وكذلك عبارة (**مفيش فايده**) المأثورة عن **سعد زغلول**، الزعيم المصري، فهي كلمة حوارية درامية رغم أنها لم تُقل على مسرح، ولم يعانها كاتب، لكنها اكتسبت حواريتها، وأصبحت تردد من قبل الناس، رغم اعتياديتها وبساطتها لأنها أخذت ذلك من مقومات دلالاتها علي الموقف، والجو النفسي والحالة الاجتماعية وأيضًا العادات والتقاليد. فهذه الكلمات الحوارية. ليست نفثة مكروب، إنها فعل مكروب، والفرق شاسع بين النفثة وبين الفعل. (الفترات – ص:40، 41).

وهكذا ظل الحوار والكلمة الحوارية، يسيطران على فكر وقلم «عبد الله القويري» حتى نادته السماء وفارق دنيانا، لقد أراد أن يبتكر نمطا من الحوار الدرامي، خليقا بهذا الاسم الذي أفاض في تعريفنا بماهيته ورسم لنا أطره، وحدد وظائفه. والسؤال هل نجح هذا المفكر الفنان المبدع خلال مسرحياته وقصصه الحوارية أن يبرز إلى الوجود الثقافي والفني حواره المنشود الذي كان شغله الشاغل؟ من المؤكد أن عبد الله القويري نجح إلى درجة عالية، فيما صبا إليه وتاقت نفسه له، لقد كان حواره حوارا«قويريا» ذا نكهة خاصة، مميزا، بدقة التعبير وإيحائية الكلمات ورقتها، وعمق الدلالة مع جمال في صوره البلاغية وعذوبة إيقاعاته ومع ذلك فإنني أرى ألا نستبعد تأثر الأستاذ القويري إلى حد ما بالنمط الحواري الدرامي للكاتب الأيرلندي «**صموئيل بيكيت**» أحد رواد

مسرح العبث، خصوصا في تلك الجمل التكرارية في النص المرتكزة على إيقاعات متماثلة، ذلك النمط الذي عرفت به جميع أعمال «**بيكيت**» المسرحية والنصية الأخرى، فعبد الله القويري، ينحو هذا المنحى، وأقصد تكرارية العبارة بإيقاعات متناسبة متناسقة متماثلة، في عدد من أعماله، مثل مسرحية «**الصدى والصوت**» ولنقرأ هذا المقطع الصغير من هذه المسرحية، في حوار يدور بين الرجل والمرأة:-

صوت الرجل: أنت منهم إذن؟

صوت المرأة: وأنت منهم.

صوت الرجل: وأنت منهم إذن؟؟.

صوت المرأة: حقيقة تعرفها عني.

صوت الرجل: وأنا منهم إذن؟.

صوت المرأة: حقيقة لا تعرفها عن نفسك.

صوت الرجل: أتريدين منى أن أجرب؟.

صوت المرأة: وستجرب.. مهما حاولت.

صوت الرجل: إرغاما.. ستر غمينني؟.

صوت المرأة: سترغم نفسك.

صوت الرجل: ولو عصيت؟.

صوت المرأة: سيجعلونك تأتي.. وتطيع وتنفذ.. هم قادرون على ذلك.. وأنا قادرة عليه.

صـــوت الرجل: ستستعينين بي.

صـــوت المرأة: لا أراك عاصيًا.

صـــوت الرجل: وإن عصيت؟؟.

صـــوت المرأة: كلمة حنان أقوى من القانون.

صـــوت الرجل: وكلمة معرفة.. وصوتي.. وكلماتي.. أن أتركها؟.

صـــوت المرأة: لن تتركها.

وبعد: إن أي حديث عن «عبد الله القويري» الذي رحل عنا فجأة وهو في الستين من عمره.. وعن أدبه وفنه، غير كاف مهما طال الحديث وتشعبت شجونه وأغصانه والذي يريد أن يتعرف على هذا المفكر والأديب والفنان، عليه أن يعود بنفسه إلى كتبه ومقالاته ومسرحياته وقصصه، وعندها لا شك سيتأكد بأن ما أُكتب في هذه الشخصية الفذة، والقامة الأدبية والفكرية الشامخة، وفي تلك الكنوز الأدبية والفنية التي وضعها بين أيدينا قبل رحيله الأبدي.. سيتأكد بأن ما كُتب وقيل فيه وعنه قاصر عن إيفائه ما يستحق أو الإحاطة بعالم عبد الله القويري ذي الأفق الواسع بعيدًا والعميق، بل قل الموغل في البعد والعمق.

❖❖❖

عرض مسرحية: الصوت والصدى»:

هذه المسرحية التي بدأ«عبد الله القويري» في تأليفها منذ

عام1969 ونشرها على حلقات في جريدة « **الحرية**» في عام1970 قبل أن تنشر كعمل متكامل في كتاب عام 1972 عن«**دار الكتاب العربي**» بطرابلس، تعتبرْ بوجه عام إدانة لحكام العهد الملكي المباد وأسلوبهم البوليس في خنق كل فكر وكل رأي ثوري حر. وهي من جهة ثانية تحمل في طياتها أفكار وآراء وفسلفة« القويري» ونظرته للحياة والفكر. وقد صاغها في أسلوب مسرحي حديث لم يتقيد فيه بالأساليب التقليدية كتقسيم المسرحية إلى فصول وكان حوار المسرحية سلسًا رقيقًا ممتعًا يوصل المعلومة والرأي برفق ولطف.. ومع أن الأستاذ» القويري» قال إنه كتب هذه المسرحية للقارئ لا للمتفرج فإنها قدمت على خشبة المسرح. وقام مخرجان ليبيان، كل على حده بإخراجها على طريقته الخاصة ووفق فهمه للنص. كما شاركت فيها«الجماهيرية» بمهرجان «**دمشق**» للمسرح. وعرضت مرات كثيرة في «**طرابلس**» و«**بنغازي**» وغيرها وحضرها جمهور غفير.

المسرحية تتألف من مشاهد متتابعه. وتدور كلها في منظر واحد لا يتغير، فالمسرح لا يحتوى إلاّ كرسيًا واحدًا ملقى في إهمال مع بعض أكوام من حطام وأثاث قديم في أحد أركان المسرح القصية.

وفي **المشهد الأول** يظهر رجل في ألبسة اعتادية لا تدل على شخصيته، يبدو عليه الاضطراب والتفكير يبدأ حديثه همسًا لا نسمعه، ثم يرفع صوته مناجيًا نفسه:

«جاءتني لم أطلب منها المجيء.. هل كانت تبحث عن شيء عندي؟ وأجبتها بأن لا شيء عندي.. قالت ما أبغيه هو عندك طال بحثي.. ولم أجده عند الآخرين».

وفي هذه الأثناء تظهر على المسرح امرأة تلتف في إزار أبيض تقف إلى جانب كومة من أكوام الحطام والأثاث القديم.

تخاطب المرأة الرجل:-

المرأة : لماذا نكرتني؟ وإن أنكرتني فلن تستطيع الابتعاد عني أنا في دمك، مهما رأيت في وجودي ما يمضك، فلن تنسى أن وجودي هو وجودك.. تراني عارًا أبديًا.. تراني دمًا يجب أن يهرق كلما غضبت، تراني ماعونًا تلجًا إليه كلما عطشت، تراني عندما تتذكر الحيوان الذي كنت.. ولكن ألا تراني شيئًا آخر؟؟.

الرجل : وأي شيء آخر يمكن أن تكونيه؟.

المرأة : ألا تراني وجهاً.. ألا تراني نفسًا.. ألا تراني قلبًا.. ألا تراني حناناً ألا ترى وجودك في وجودي.. ألا ترى كيانك منبثقًا من كياني، ألا ترى إيماني بالحياة؟.

ويمضي الاثنان في حوار ممتع، يعرض فيه القويري بأسلوب فني راق، ذلك الصراع السرمدي بين الرجل والمرأة.

الـــــــــرجـــــــل: إذا رجعنا إلى ما نعرف فأنت الثعابين والحيات بالوراثة.. ألم تكن حواء على علاقة بتلك الحية في الجنة.

المــــــــــــرأة : أن من يسمع كلام هذا الرجل يقول بأنه لازال يعيش في أعماق التاريخ، دون أن يعرف المراحل التي قطعها التاريخ، ولا يدرك التطور الذي سارت في طريقة المرأة.

الرجل (ساخرًا): هل تغيرتِ.. تبدلتِ أعماقك؟؟ ربما تبدل ماتلبسينه، وربما تنوعت زينتك، لكن أعماقك لم تتغير.

وتتهم المرأة الرجل بأنه مهزوم في قرارة نفسه ويلقي تبعة هزيمته على المرأة، بل إن سبب هزيمته هو أنه رسخ في أعماقه هزيمة المرأة التي يحاول تبريرها بنقص في المرأة.. ثم تجابهه بأن الرجل لا يعرف الوفاء والإخلاص والحب كذلك. فيتهمها الرجل بالخيانة والعار، وتؤكد بأن الخائن دائمًا هو الرجل وإن ادعى البطولة. فهو يخون حتى وطنه.. ثم تتساءل المرأة. هل سمعتم بامرأة خانت وطنها، فالمرأة لا تستطيع الخيانة، أما الرجل فمن طبعه الخيانة، ويمضي هذا الحوار حتى نهاية المشهد، وتنهيه المرأة بقولها :-

(نعم.. عندما يقترب مني «الرجل» يجد نفسه، لابد أن أكون

في جانبه في كل وقت، كل ساعة.. في عمله، في غرفته.. في الطريق في كل مكان.. فهذه هي الحقيقة).

وفي **المشهد الثاني** يجري حوار جديد بين الرجل ولشاب في مقتبل العمر.. ويرمز إليه المؤلف بأنه صدى أفكاره وآرائه في الحياة ويدخل الاثنان في صراع.. فالرجل ينفي معرفته بالشباب والشاب يصر بأنه منه.. وليد فكره ورأيه.. ويصرّ الرجل بأنه في ذلك الجو المشحون بالإرهاب ومصادرة كل فكر ثوري. لم يتكلم ولم يفه بأية كلمة لكن الشاب «الفكر والرأي» لم يخرج من فمه ولا صدره، ولكن خرج من يديه ومن حركاته، ومن سلوكه وتصرفاته..

الشاب : ألم تحاول حبسي؟!

الرجل : وماذا في ذلك؟!

الشاب : أفظع مكروه صنعت.

الرجل : ولكنك خرجت!

الشاب : رغم إرادتك.

الرجل : ولكن ألا تخبرني كيف خرجت؟؟.

الشاب : ألا تذكر تلك الليلة التي سيطر عليك ضيق كاد يفجر صدرك؟.

الرجل : أذكرها.. لا عادت وأمثالها من ليال.

الشاب : في تلك الليلة خرجت من صدرك.

الرجل : ولكن صدري لم ينفتح رغم الضيق الذي كاد أن يحطمه.

الشـــــــاب : خــرجت من طريق يدك.. كـدتُ أحطم صــدرك لأخـرج أفجـرك وأنفجـر معك، ولكني نذكـرت إن حطمتك حطمت نفسي.

ودون أن تعي وجدتك تُحّدث طرقات متتابعة على صندوق فارغ، وتتابعت الطرقات عنيفة بلا معنى في أول الأمـر، ثم هدأت واتضــحت وبهــدوئهــا ووضـوحـهـا ظهـر المعنى في الطرقـات. بسـيطة واضحة وعرفوها، فقد كانوا يعرفونك فانسبت أنا مع الطرقات وخرجت بواسطتها دون أن تشعـر، وعندما رأى الناس وجهي حتى عرفوني بك.

ويتطور الحوار بين الرجل والشاب الذي هو فكر الرجل ورأيه، ويكتشف أن هذا الفكر قد شوّه وأسيء فهمه.. فينكره ويرفضه ويقول للشاب في نهاية المشهد:

(أذهب.. لم تعد مني.. لم تعد غير شيء غريب.. لم تعد سؤالاً أو جوابًا).

وفي المشهد الثالث يكون الحوار بين الرجل وشيخ طاعن في السن يمثل الطبقة المحافظة من المجتمع.. يقول الشيخ: لم تكن تنتظرني.. أنا أنتظرك طويلاً.. لم يأخذني اليأس. ثم يطلب من الرجل الكف عن التفكير والسؤال، وعندما يخبره الرجل بأنه يفكر من أجل الآخرين يقول الشيخ: لا نريد من أحد أن يفكر لنا ولا من أجلنا..

ولا تكن صوتًا مدويًا، لا تكن متمردًا.. لا تكن مفكرًا، لا تكن غير مانريد أن تكون ..لا تحاول أن تعرف أصولاً غير أصولنا، لا تعمل على أن تفتح عقولاً على غير ما نريد لها أن تفتح عليه، كن مثلنا.

وفي المشهد الرابع يعود الحوار بين الرجل والمرأة، ويتبرم الرجل من عودتها لكنها تقول له بأنها عادت إليه لأنه بحاجة ماسة إليها بحاجة إلى صدرها الحنون الذي يجب أن يضع رأسه عليه ويبكى قائلاً: وماذا يترك الرجل للمرأة إذا بكى.

فتجيبه: المرأة لا تبكي المرأة في أعماقها لا تبكي وإن رأيت الدموع في عينيها فهي علامة الفرح.. علامة الانتصار، لا تبكي المرأة إلا وهي في طريق الانتصار، أما الرجل فلا يبكي إلا عند الهزيمة وهذا هو البكاء.. هو النار تطفأ على مهل، هو لحظة لا يستطيع فيها أن يزيد النار اشتعالاً، فدموعه ماء بارد، ودموع المرأة تشعلها، وبعدها تنتصر.

وتحاول المرأة إقناع الرجل بأنها نصفه الثاني، منها الحنان والعاطفة الدافئة، ومنه الرأي والفكر والمعرفة.. وأن حنانها أقوى من القانون وهما كل لا يتجزأ ...

الرجل : تحاولين خداعي؟

المرأة : لا أخدعك.

الرجل : وفحيح الأفاعي؟.

المــــــــرأة : اتركنا من هذه الأشيـاء.. صـدقني وخـذها كلمـة واحدة: لن أخدعك.

الـــرجـــل : وإذا خدعني أحد غيرك؟؟

المــــــــرأة : لن أتركك لغيري.

الـــرجـــل : إذن.. فلا صوت.. ولا كلمات؟.

المــــــــرأة : ألا تريد من يسمـعك.. تعـال، سـأسـمع كل كلمـة تقولها سأكون ترديدًا حقيقيًا لصوتك.. ستقـول كلمـة، وأقـول كلمة، وبعـد سنوات سنجـد مـعنا من يقـولـون الكلمـات ويسـتـمـعون إليـهـا، فـلا يضـيع صوتك ولن يستطيع أحد أن يسكته.

وفي المشهد الخامس يظهـر الرجل قبالة أحد رجال التـحقيق في العـهـد المباد، ويطلب ذلك المحـقق منه أن يتكلم وإلا فإنه قـادر على أن يصنع به مـايشـاء بكلمـة واحـدة تصـدر من فـمـه، ويسـأله الرجل عن ذنبـه فيـجيبـه المحقق لأنه يفكر ويسـأل كـثيرًا ويـعـرف أكثـر، فيقـول له الرجل: (المعـرفـة همّي، ياليتك تأخـذ السـبيل معى إليها، ياليتي أجد من، يعـاني من أجلها، لا تعرف لحظات الفرح إلا بهـا، إنهـا لحظات العـمـر منذ أن بدأ الإنسـان يكتشف ويـعـرف وهو ولا يسـتطيع التـوقف لحظة في هذا الطريق، ومـا يمضـني هو أن أرى الكثـيـرين لايحبونها، ولا يحـبون المعرفـة، ويكرهون كل من يأخذ الطريق إليها، والطريق إليها لا يكون إلا بالسؤال.

ويغضب المحقق ويصفه بأنه قليل الأدب ولابد من تأديبه. وتظلم مؤخرة المسرح فلا يرى فيها شيء.. ثم تسمع صرخات حادة آتيه من بعيد، إنه تعذيب البوليس لرجال الفكر وتتصاعد الأصوات وتختلط، ويسمع وقع صفعات وركلات أقدم وضرب سياط مع اشتداد أصوات العويل والصراخ، ويرافق هذا حركات يقوم بها الرجل على المسرح تُوحي بأنه هو الذي تعرّض لتلك الصفعات والركلات وضربات السوط، وينهض الرجل بعد ذلك منهوك القوي متهالكًا.. ويتحدث مع نفسه وصدى كلماته تعود إليه.

ويسقط الرجل وهو متكّوم على نفسه، ويظهر على المسرح رجل يرتدي لباسًا أسود ينظر إلى الرجل المتكوم أمامه نظرات كلها حقد، ثم يخاطبه قائلاً بصوت متغطرس وبتجبر: (قلنا ألف مرة لا نريد أسئلة. ورغم ذلك لم تسمع كلامنا.. قلنا أن تقلع عن التفكير.. فالتفكير يثير الاضطراب والتشويش، ونحن نريد هدوءًا نحن نعمل هادئين، وأنت تصر على التفكير.. ما الداعي لمثل هذا التفكير وما نتيجته؟!. النتيجة الوحيدة هي القلق.. أنت تحب القلق.. أنت متمرد، ولا تريد أن تهدأ.. ستهدأ الآن انظر إلى جسدك.. لاشك تحس الهدوء يسري فيه على مهل، ونحن ننتظر منك أن تطيع.. أن تُطيعنا.. أتسمعني؟؟ كان في إمكاني قتلك وفي بساطة يمكن أن يتم قتلك وتذوب.. يذوب حتى جسدك فما بالك بأفكارك، فإنها ستذوب وتتلاشى في الهواء.. وتندثر.. كأنها لم توجد).

ويعود الرجل ليقول للرجل صاحب السترة السوداء بأنه لم يتكلم، وأن كلماته لم تخرج من صدره.. فيجيبه بأن السلطة تكره الصدور المغلقة وهذا أمر مخيف.

ويتمالك الرجل نفسه ويخاطب صاحب السترة السوداء قائلاً: (سأظل أسأل.. لن أعيش بغير سؤال، ألم يكتشف الإنسان أشياء كثيرة بعد السؤال.. لم يكن السؤال جريمة في يوم من الأيام كان السؤال دلالة على الإنسان، ولا أعرف لِمَ تتكرون السؤال ولا أفهم خوفكم منه.. تريدون جوابًا بلاسؤال.. تريدون ولدًا بلا أب وبلا أم.. أنتم بحاجة إلى من يحاسبكم.. إن صاحب السؤال.. شجاع وصاحب الجواب جبان.. حين تنكرون السؤال تتكرون أنفسكم وتتكرون أن لكم جوهرًا.. السؤال هو الرأى يتكون على مهل.. لم يتكون الرأي من جواب يومًا.. إني سألت فعرفت وأنتم تكرهون المعرفة.. وأعرف أنكم تكرهون الرأي).

ويجيبه صاحب السترة السوداء ساخرًا بأن ما قاله عن السؤال والرأي سوف ينساه.. ويعود إلى الطريق وأنه سُيشفى من المعرفة فهي شيء قاتل.. وعندما يلتقي أصحاب الرأي بسياط السلطة يعودون إلى الصواب.. إلى الطريق السليم.. طريق العيش الهانىء بلا رأيي أو عقل.

ويعود صاحب السترة السوداء إلى التهديد ليذكر له الرجل

أسماء جماعته المتعاونين معه، فينكر الرجل أن لديه جماعة وينتهي المشهد بغضب صاحب السترة السوداء على الرجل لإنكاره.. قائلاً له: (أنت لا تعرف اللين، أنت وأمثالك لا بد لهم من شيء آخر.. إن تسامحي معك لا ينفع.. وهل تحسب أننا نتركك مهما صنعت أنت لئيم.. أنت وباء).

ويغيب صاحب السترة السوداء عن المسرح.. ويبقى الرجل وحيدًا.. يحملق في شيء كأنما يراه أمامه ثم يردد: (إنهم قادمون..ألا ترونهم؟؟ لن يتكلم إنسان بعد الآن لن يفكر.. حتى الصدور لابد أن تُقطع، سوف تحاسبون على جرائم لم ترتكبوها ولكنكم ستعترفون بارتكابها.. هل تدركون ماأقول.. هل تسمعون؟؟.. الغريب أنكم مازلتم تنتظرون.. أقول لكم، إذا سمعتم ما أقول...: لا تنتظروا...).

وفي هذه الأثناء تسمع أصوات وهمسات، وصيحات وحركات أقدام وأغنية قديمة، وبكاء طفل، وضحكة غانية، وسعال شيخ.. ثم تسود لحظة صمت يسمع بعدها صوت مجموعة تتساءل:

المجموعة : نحن ننتظر دائما فكيف لا ننتظر؟؟.

الرجل : لاتنتظروا.. لاتنتظروا.

المجموعة : نحن منتظرون.

الرجل : ماذا تنتظرون؟؟.

المجموعة : ننتظر الشفاه اليابسة، ننتظر قلوب الرماد، ننتظر الأجساد المحترقة، ننتظر الأيدي المغلولة، ننتظر الحديد المنصهر.. ننتظر الكثير، الكثير.

الرجل : ورجال الحديد.

المجموعة : سيكونون منا.

ويمضي هذا الحوار بين المجموعة الشبان والرجل.. ويبدي الرجل في حواره يأسه وقنوطه لكن المجموعة تخبره بأنه هو وأفكاره سيجعل للقلوب رقتها ودفقتها وللحنان بهرته، ويمضي الحوار هكذا.

ويدخل المسرح رجل في زي حديدي، قرقعة أقدامه تصم الأذان يحمل في يده مدفعًا رشاشا، ولكنه لا يشارك في الحوار الذي يعود بين الرجل والمجموعة، لكن الرجل يصمت في النهاية وتستمر المجموعة تتكلم مع واحد منها:

المجموعة : الحديد يلبسه الرجال، وإذا لبس الرجال الحديد فالحديد يخيف.

فرد من المجموعة: حتى الفكر يخيفه الحديد.

المجموعة : الحديد قتل الفكر. الحديد بارد كالموت.

فرد من المجموعة: ليس للفكر نهاية.

وينتهي **المشهد الأخير** بضرب الرجل ذي السترة الحديدية

الأرض بقدمه، ثم يدور في المكان عدة دورات، ويعود وقد شرع مدفعه استعدادًا.. تسود لحظة صمت.. يُظلم المسرح كله فلا تبقى إلا بقعة ضوء، حيث غادر الرجل.. فجأة تسمع طلقة نار تسمع خطوات مشي منتظمة.. وأوامر حازمة لاتتضح معانيها ويغيب الرجل ذو السترة الحديدية.. في بقعة ضوء يرى صبي في حوالي السادسة من عمره، واجمًا، ولكن وجهه يدلّ على الانتظار.. فهو جيل المستقبل القادم.. جيل الثورة.

(*) مصادر هذا البحث: جميع ما أشير إليه من كتب ومجلات في سياق البحث.

على أحمد باكثير

تنتابني الحيرة حين أقرأ بحثًا أو دراسة، لعدد ليس بالقليل، من كتابنا العرب في مصر، عن تاريخ الأدب الحديث والمعاصر، من إغفال اسم على أحمد باكثير ودوره البارز في تطوير الحركة الأدبية في هذا القطر الشقيق العزيز بخاصة في مجالي الشعر والمسرح، فهل يمكن أن نرجع ذاك الإغفال لدوافع إقليمية قطرية ضيقة الأفق - على اعتبار أن هذا الأديب - يمني وليس مصريًا أم ترى أن الأمر تخيم عليه ظلال الهموم العربية ؟.

ذلك أن باكثير عاش ومات وهموم أمته العربية لم تبارح قلبه، بخاصة هموم البيت الفلسطيني واستفحال الاحتلال الإسرائيلي لهذا البيت ولما جاوره وأن باكثير أيضًا ناصريًا حتى النخاع، فهل انسحب على اسم هذا الأديب الفنان الستار الذي يحاول البعض إسداله على حركة المد النضالي ضد العدو الإسرائيلي، وعلى الحقبة الناصرية بكل إنجازاتها التاريخة المهمة منذ أن تسلَّم أنور السادات القيادة السياسية في مصر؟؟؟ ربما هذا وربما ذاك، وربما الاثنان معًا.. أو لعله إغفال غير مقصور. ولو أنني شخصيًا اشك في ذلك. غير أنني أستدرك فأقول إنني في خضم هذه

الحيـرة - أو شئت - التسـاؤلات علينا ألا ننسى عددًا من الأقلام العربية المنصفة أعطت أديبنا هذا حقه كاملاً.

يعود نسب **علي أحمد باكثير** إلى حضرموت، الجزء الشرقي للجمهورية العربية اليمنية، وكان والداه قد هاجرا إلى إندونيسيا سعيًا وراء الرزق، لذا كانت ولادته في مدينة (**سورانا**) بإندونيسيا، ومن الصفات الحميدة للحضارمة اعتزازهم بأرومتهم العربية. ويقينهم بأن المرء إذا نشأ على أرض غير أرض آبائه وأجداده فقد يضعف انتماؤه الوطني والقومي وتأسيسًا على هذا اليقين الحضرمي، أرسل على إلى حضرموت صغيرًا، ليعيش بين أعمامه وأخواله وقد تلقى تعليمه الأولى والثانوي في «**المكلا**» وتزوج ممن أحب من شابات حضر موت، لكنه في عام 1931 إفرنجي فجع بوفاة شريكة حياته الأثيرة لقلبه، ويبدو أن رحيل زوجته وهي في ريعان شبابها، جعل «حضر موت» تضيق في نسفه، فارتحل عنها إلى صنعاء، ثم إلى الصومال، ثم استقر مدة في المدينة المنورة بالحجاز، ومنها انتقل إلى القاهرة، حيث جعلها موطنه ومقامه الدائم. وكان ذلك في عام 1933 وفتحت له هذه المدينة العربية العريقة كعادتها دائمًا مع كل زوارها وقاصديها وضيوفها فتحت لباكثير ذراعيها واحتضنته بحب وتقدير، فانتسب لجامعتها في قسم اللغة الإنكليزية بكلية الآداب ثم انتسب بعد تخرجه لمعهد التربية للمعلمين وأنهى تحصيله العلمى في عام 1940، وأصبح

عضوًا في هيئة التدريس الثانوي، وإثر نشاطه الأدبي والفني اختير للعمل في مراقبة المصنفات والأعمال الفنية في وزارة الثقافة. وأوفد في مهمات ثقافية ممثلاً لمصر إلى عدد من دول العالم كفرنسا والاتحاد السوفيتي سابقًا، كما شغل مهامًا في قطاع المسرح، وظل يواصل نشاطه الأدبي والفني حتى وافاه الأجل بالقاهرة في عام 1969. بدأ نشاطه الأدبي مذ كان طالبًا ناشرًا قصصه ومقالاته الأدبية في الصحف المصرية، كما أخذت مجموعاته القصصية ورواياته ومسرحياته وكذلك دراساته عن المسرح وقصائدهُ الشعرية يتوالي صدورها في كتب منها: «**همام**» و«**قصر الهودج**» و«**إخناتون ونفرتيتي**» وهي مسرحيات شعرية ومن مسرحياته النثرية نذكر «**الفرعون الموعود**» و«**أبودلامة**» و «**مسمار جحا**» و«**سر الحاكم بأمر الله**» و«**إمبراطورية في المزاد**»و «**إله إسرائيل**» و«**شعب الله المختار**»، «**أوزوريس**» و«**ثمن الحرية**».. مع كتاب عن المسرح هو «**فن المسرحية من خلال تجاربي الشخصية**» وغيرها.

يعتبر «**علي أحمد باكثير**» الرائد الأول للشعر الحديث «**شعر التفعيلة**» الذي يعمتد على تفاعيل الفراهيدي العروضية وبذلك يكون سابقًا **بدر شاكر السياب ونازك الملائكة** وغيرهما من الذين ينسب إليهم هذا النمط المحدث في الشعر العربي، لكن«باكثير» نحا هذا المنحى من الشعر بهدوء وبلا ضجيج وصياح كما فعل

الاخـرون الذين يدعو ن أنهم قد فـتحـوا فتحًا مـبينًا في الشعـر العربي وأتوا بما لم يستطعه الأوائل.

لقد ترك هذا الأديب الفنان بصمات بارزة على الحركة الأدبية في مصـر، امتدت لتشمل الوطن العربي خاصة في مجال الكتابة المسرحية التي سأقتصر عليها للتعريف بأدبياته. لقد أفرغ «على بالكثيـر» - رُؤاه الفلسفيـة والفكرية، وكذلك مايحمله قلبه من شحنات نضاليـة تجاه أمتـه العربيـة في مسرحياته للقضيـة الفلسطينيـة وللصـراع العربي الإسـرائيلي، وضع «باكثيـر» ثلاث مسرحيات طوال هي **«شيلوك الجديد»** في عام1945، **«شعب الله المختار»** في عـام1956 و**«إله إسـرائيل»** بلا تاريخ. وسأستعرض باختصار مسرحية **«شعب الله المختار»** لنتعرف من خلالها على إبداعات هذا الفنان. كتب باكثير هذه المسرحيـة في عـام1956 إفرنجي، وتقوم على فكرة أن«إسرائيل» دولة مصطنعة ومهما مدَّها الغرب وأعداء العرب والإسلام بالعون وأدوات القوة فإنها تحمل بذرة فنائها واضمحلالها كدولة وكيان سياسي في داخلها، حيث إن الصراعات العرقية والطبقية المحتدمة الأوار في نسيج المجتمع الإسرائيلي وكذلك محدودية مواردها الاقتصادية والتفسخ الخلقي، أضف إلى ذلك الارتباط النفسي والاجتماعي بين اليهودي والمجتمع الذي نشأ فيه قبل هجرته إلى فلسطين، هذه العوامل مجتمعة تنبئ بأن لا مستقبل للدولة الإسرائيلية الجاثمة على أرض فلسطين

العربية طال الزمن أو قصر. هذه الرؤية الشمولية لهذه الدولة المصطنعة جسّدها«باكثير» في مجموعة من الشخصيات التي كانت تعيش في أحد فنادق تل أبيب أوتتردد عليه. مدير هذا الفندق يهودي مهاجر هو وزوجته وابنته من النمسا، أما نزلاؤه فهم يهود جاءوا فلسطين من عدد من الدول - وعددهم أربعة - أمريكي، وروسي، وفرنسي، وإنجليزي. وقد انتخبوا كأعضاء في « **الكنيست الصهيوني**» ومن رواد الفندق شاب من يهود مصر يهوى ابنة صاحب الفندق. وكذلك سائح إيطالي وزوجته، مع مستثمرين أمريكيين، ويمثل «**السفا رديم**» أي اليهود الشرقيين الشريك في ملكية الفندق وهو من يهود اليمن. ومن خلال أحداث المسرحية وحوارها يبرز «باكثير» التناقضات التي يراها كفيلة بتحطيم الكيان الإسرائلي من الدخل. أما ما يتعلق بالصراع العنصري والطبقي بين «**الإشكنازيم**» يهود أوروبا و «**السفا رديم**» يهود الشرق فيوضحه المؤلف في ذلك الحوار بين أعضاء «**الكنيست**» اليهود الأوروبيين وصاحب الفندق الشريك الهيودي اليمني واسمه عزرا:-

كوهينسون : (يهودي أمريكي): لا تنس يامسيو كوهينوف أننا دولة يهودية علينا أن نحترم السبت.

كوهينوف : (يهودي روسي): رجعية سخيفة لا تليق بدولتنا المتحضرة.

كوهينسون : هذا لو كان يهود إسرائيل كلهم ملحدين مثلك.

لكن فيهم المؤمنين المحافظين.

كـــــوهـيـنـوف : تعني أولئك الرجـعـيين المنحطين من يهـود العراق ويهود المغرب ويهود اليمن هؤلاء يجب أن يكونوا تُبعًا لنا، لا أن نكون نحن تبعًا لهم.

كـــــوهــان : (يهـودي فـرنسي): أنا على رأي مـسـيـو كوهينوف، إنه من أسخف السخف أن يفرض علينا نحن يهود أوربا وأمريكا بأن ننحط إلى مستوى يهود اليمن.

ويدخل عـزار المسـرح ويسـمع طرفًـا من حـديث أعـضـاء الكنيست، ويشتبك معهم في معركة حوارية ساخنة:-

عـــــزرا : ويْحكم مما تضحكون؟؟ من زندقتكم وإلحادكم؟؟

كـوهينسـون : إذا خرجنا من إسرائيل فلمن نتركها؟؟.

كـــــوهــان : لعزرا وجماعته ليهود الشرق.. للسفا رديم؟؟.

كـــــوهـيـنـوف : إذن تصبح إسرائيل أشد دول الأراضي انحطاطاً.

عـــــزرا : (محتدًا): بل أنتم سبب الانحطاط ياأشكنازيم مادمتم في إسرائيل فلن يتم مجدها الموعود أبدًا.

وفيما يتعلق بالتفسخ الخلقي وانعدام الروابط الأسرية المبنية على الحب والائتلاف والإخلاص التي يحل محلها الغش والخداع

سعيًا وراء المال نجد أن «**سارة**» التي ترتبط مع «سيمون» اليهودي المصري بحب وإعلان الخطوبة بينما، تتنقل من فراش إلى فراش مع زبائن الفندق الأثرياء حتى تجمع مهر زواجها«الدوطة» كما أن أمها زوجة صاحب الفندق تعمل، رغم تقدمها بالعمر على نصب شباكها للإيقاع بالأثرياء، وتتم تصرفات البنت والأم بعلم الأب والخطيب، وإن كان يبدو على الخطيب وهو «سيمون» أحيانًا آثار الامتعاض ولكن يقبل تصرفات سارة طالما أن ذلك يحقق جمع «**الدوطة**» أما الأب فلا يغضب لمبيت زوجته في حجرات زبائن فندقه الأغنياء، لكنه يثور ويغضب حين تُخفي عنه زوجته الرقم الصحيح للمبلغ الذي جمعته من الزبائن.

ويعبر باكثير عن ضعف الاقتصاد الإسرائيلي، وأن هذا الكيان مفلس قائم على المعونات وعمليات التسول و«البلطجة» في عدة مواقف:

حائيم : (صاحب الفندق): أرايت يا سارة كيف يتفاوت الأفراد بتفاوت دولهم في الغني والفقر؟؟ كوهينسون غني، لأن أمريكا غنية وكوهان فقير، لأن فرنسا فقيرة، ونحن شحاذون مفلسون، لأن دولتنا شحاذة مفلسة تتسول في كل مكان.

أما انقسام اليهودي نفسيًا وعاطفيًا بين دولته الأصلية والكيان الفاصل، فقد عبر عنه المؤلف بانتحار أحد اليهود المجريين، الذي

بعـد أن هاجـر إلى فلسطين قـرر العـودة إلى وطنه الأصلي حين اكتشف استحالة الحصول على عيش رغد مريح في إسرائيل لكنه حين وصل المجر بلده الأصلي استقبله المجريون بالترحاب، وفتحوا له أبواب العمل، وعندها شعر أنه خان إسرائيل ولم يجد حلاً لهذه المعضلة إلا بقتل نفسه. أما الشاب اليهودي المصري سيمون، فيتهم في مصر بالتجسس لحساب العدو الإسرائيلي، ولكن المحكمة المصرية برأته وحين أخذ يتقبل تهاني أصدقائه بالبراءة انتابه شعور بأن هذه البراءة وهذا الحكم المصري دليل قاطع بأنه لم يكن جاسوسًا لإسرائيل بل كان خائنًا لها.

وينهي «باكثير» مسرحيته بأن هذه العوامل كلها اجتمعت لتجعل اليهود في فلسطين يعلنون الثورة على حكومتهم وتقويض الكيان الاسرائيلي وتسليم أمرهم لهيئة الأمم المتحدة التي تعيد اليهود إلى أوطانهم الأصلية التي هاجروا منها وتعود فلسطين عربية. والسؤال الذي يفرض نفسه بعد قراءة هذه المسرحية هو: هل هي دعوة للعرب ليدعوا هذا الكيان الغاضب ليدمر نفسه بنفسه، ويكفوا عن مقاتلته؟؟. وفي تقديري ليس هذا ما رمى إليه على باكثير«إنما أراد أن يقول لإسرائيل وللدول الغربية الداعمة لها ماديًا وعسكرياً وسياسيًا، إن كل ماتبذلوه وكل ما تخططون له وكل ما تحلمون به، ستذروه الرياح. ولن يكتب لهذا الكيان المصطنع البقاء والخلود. إن «باكثير» كان يرد على الإسرائيليين الذين كثرت تبجحاتهم بأنهم

قوة عسكرية لن يتمكن العرب من النيل منها، وأنهم هزموا الجيوش العربية في عام 1948 وأيضًا عام1956حيث اعتبروا انسحاب الجيش العربي المصري من سيناء أمام تقدم قواتهم نصرًا عسكريًا على مصر عبد الناصر، متجاهلين عمدًا أن القيادة المصرية سحبت قواتها من سيناء لمواجهة الغزو الإنكليزي الفرنسي على بور سعيد، ولم يحدث اشتباك رئيسي بين القوات المصرية والقوات الصهيونية.

وبعد.. إن قيمة العمل الدرامي، ليس في التألق في كلمات الحوار والتجميل في ألفاظه، بل في أهمية ومستوى ما تحمله هذه الكلمات من معان وأهداف ومقاصد، ومع ذلك فقد استطاع «على أحمد باكثير» أن يجمع بين رشاقة اللفظ الحواري وسلاسته، وبين سمو الأهداف التي يحملها.

إن مسرح «باكثير» يعتبر مسرحًا تقليديًا لم يغادر قط الأطر المسرحية المتوازنة القديمة، فالحبكة تسير في أحداثها سيرًا منطقيًا متماسكًا. والفصول يرتبط بعضها مع بعض ارتباطًا عضويًا والشخصيات تتقاسمها النمطية والمتطورة.. لقد نجح المسرح الباكثيري إلى حد كبير في أن يحتل مكانًا مرموقًا على الساحة الأدبية والفنية، المصرية والعربية جنبًا إلى جنب مع مسرح **الحكيم وتيمور** وغيرهما من المعاصرين له. وإن كان كُتَّاب المسرح هذه الأيام قد ثاروا على القوالب المسرحية القديمة وتوجهوا إلى

آفاق المسرح التجريبي إلا أن كُتاب النصف الأول من هذا القرن و«**علي باكثير**» في الصفوف الأولى منهم كانوا ولازالوا أساتذة كرامًا لكتاب اليوم والمعين الثري الذي ينهل منه الكتاب المحدثون.

(*) مصادر البحث: الأعمال المسرحيه لباكثير المشار إليه ضمن البحث.

أوغست يوهان ستريندبرغ

تُرى هل يُذكر «ستريندبيرغ»، بأنه أحد رواد المسرح التجريبي، وأنه من أوائل من تمرّدوا على القوالب المسرحية التقليدية، وبحث في كل عمل قدمه، عن الجديد والمتبكر؟؟ فإذا ذُكر الآن المسرح التجريبي في العصر الحديث ذُكر«ألفرد غاري» في مسرحيته«أوبا ملكا» التي ظهرت لأول مرّة في عام 1896لأنه، عند جماعة من كتاب تاريخ المسرح، المفجر الأول للمسرح التجريبي الحديث في العالم.. وكذا اللامعقول الذي يُعزى إلى أقطابه المشهورين أمثال «**بكيت ويونيسكو**» أو مسرح الحجرة الذي يلحق بالمخرج الروسي الكبير «**ألكسندر تاييروف**». وإلى غير ذلك من الأنماط المسرحية الحديثة المتعددة التي اعتمدت على الاتجاهات الفلسفية والنفسية، التي ظهرت في القرنين التاسع عشر والعشرين على أيدي عدد من الفلاسفة والمفكرين أمثال«**هيغل**»و «**فيورباخ**» و«**شوبنهاور**» و«**كيركجارد**» و«**نيتشه**» و«**زولا**» و«**فرويد**» حتى «**نيتشه**» كتب **لستريندبرغ** يعلق على مسرحيته الأب: «إنني كنتُ سعيدًا حين وجدت فكرتي عن الحب مجسمة في عمل مسرحي» ومعلوم أن هذه الاتجاهات الفلسفية بحثت بالنفس الإنسانية وإفرازاتها

اللاشعورية، وعما يصدر عن العقل الباطن من رُؤى وصور غريبة غير اعتيادية، وعمل كتاب المسرح بتجسيدها واقعيًا على خشبات المسارح.

ففي كل هذه المدارس والاتجاهات المسرحية نجد«سترندبرغ» سباقًا في ولوجها والحامل الأول للوائها.. فإذا اعتبرنا مثلاً بأن المسرح التجريبي، بمفهومه المطروح الآن على الساحة الثقافية، هو التحرر من القوالب والأطر القديمة، ومن المفاهيم والنظريات التقليدية المحدودة المساحة والأبعاد، واقتحام عوالم جديدة، وطرح أفكار جريئة بأساليب مبتكرة.. فإن هذا الكاتب السويدي قد فعل ذلك قبل غيره، ولنأخذ مثلاً على ذلك مسرحية «**الآنسة جوليا**» فقد قدمها سترندبرغ على أنها ابتكار جديد لم يسبقه إليه أحد من قبل، وفي المقدمة التي كتبها هو نفسه لمسرحيته هذه، يشرح تمرده على القوالب المسرحية التقليدية، واعتماده على فلسفة ورؤية جديدة في بناء هذه المسرحية فيقول بظرف: «إن النبيذ الجديد قد فجر الزجاجات القديمة» فكان عليه، والحال هذه ، أن يبتكر أوعية جديدة لنبيذه المسرحي الجديد.. وهذا ما فعله تمامًا، فقد كتب هذه المسرحية كما تكتب القطعة الموسيقية، وكما يقول الأستاذ «**محمد توفيق مصطفى**» بحيث تتطلب من المشاهدين ما تتطلبه نظيرتها الموسيقية من المستمعين، التركيز الموضوع، والانتباه إلى تطوره أكثر من الانتباه إلى القصة وشخصياتها الدرامية.

و«سترندبرغ» في عدد من مسرحياته خصوصًا «**الطريق إلى دمشق**» استحدث ذلك النمط الأدبي الذي يعتمد على خلط الواقع بالمستحيل والحقيقة بالخيال، وإبراز النوازع الخفية والمبهمة للعقل الباطن، ممهدًا بذلك لولادة المسرح الطليعي بوجه عام.

ولهذا الكاتب أيضًا محاولة في فن الممثل الواحد في مسرحيته «**الأقوى**» التي كتبها في عام1890، كما أنه أول من فكر بمسرح الحجرة، وإلى غير ذلك من الإبداعات والابتكارات التي سأشير إليها فيما بعد عند الحديث عن فنه. ومؤرخو المسرح يغفلون اسمه حين التحدث عن المدارس والمذاهب الفنية التي سادت في المسرح الحديث وأعتقد أن سبب ذلك يعود إلى أن سترندبرغ لم يمنح تجاربه المسرحية المبتكرة اسمًا ولم يضع لها قواعد وشروطًا كما فعل من جاء بعده، الذين أخذوها عنه أو تأثروا بها على الأقل، ونسبوها لأنفسهم فعرفت بهم.

نشأة« سترندبرغ» وحياته:

تنطبق على هذا الكاتب المجدد القاعدة النقدية الحكيمة التي تقول: المبدع الحق هو القادر على أن يجسد في إبداعاته وخلقه الأدبي والفني، بصورة صادقة وعميقة، أصالة البيئة التي نما وشبّ فيها، مع ملامح المستقبل واستشراف الغد.

وهو القادر أيضًا على أن يصعّد المعاناة والتجارب الذاتية

البحتة، ويخلق منها أعمالاً إبداعية خالدة، تكتسي الصفة الإنسانية الشمولية.. لقد خرج «سترندبرغ» إلى العالم بأعمال درامية استمد روحها ونصها وصورتها، وكذلك تفاصيلها وجزئياتها الكبيرة والصغيرة من حياته الخاصة وتجاربه الذاتية، وبنى مجتمعًا مسرحيًا يكاد يكون نموذجًا مطابقًا للمجتمع الذي خرج وعاش فيه لقد كانت معظم أعمال هذا الكاتب المسرحية صورة أمينة لحياته أفرغ فيها بفن ونبوغ ما كان ينوء به قلبه من هم وشكوى وثورة، وحمّلها وجهات نظره وفلسفته في الحياة والدين والمرأة والمجتمع ولم يستثن نفسه أيضًا فعرَّاها ونقدها بعنف وقسوة.

ولكي نفهم أعمال هذا الفنان حق الفهم لابد أن نتابع بوعي واهتمام سنوات حياته الخاصة، ونتعرف على الأزمات الاجتماعية والنفسية التي مر بها.

ولد «**يوهان أوغست سترندبرغ**» في عام. 1849 في مدينة «**ستوكهولم**» عاصمة« **السويد**» من أب مستهتر فظ، ينحدر من أسرة سويدية أرستقراطية، كان تاجرًا غنيًا لكنه أفلس فعمل موظفًا بإحدى شركات الملاحة، التقى بزوجته - أم أغست - التي كانت تعمل خادمة في منازل الأسر الثرية. فشده إليها جمالها ولم يجد بدًا من إعلان زواجه منها رسميًا فأنجبت منه أطفاله وعددهم اثنا عشر، منهم كاتبنا، وقد مرضت بالسل وماتت به في عام1862، وكان عمر أوغست سترندبرغ لا يتجاوز الثالثة عشرة،

فعاش في رعاية خادمة منزله التي تزوج منها أبوه فيما بعد، وقد كانت هذه الخادمة ثم الزوجة، تدعّى التدين وتتظاهر بالتقوى والتسامح، وبعد أن أصبحت سيدة المنزل، تغيرت معاملتها لأبناء زوجها فأخذت تقسو عليهم وتسرف في تسلطها واضطهادها لهم وقد وصفها «سترندبرغ» بقوله: «دخلت بيتنا من النافذة بروح القداسة والتقوى لكنها طردت الطفولة من الباب». ومع قسوة الحياة ماديًا وعاطفيًا التي شب فيها «سترندبرغ»، إلا أن الأسرة هيأت له الالتحاق بالمدارس لتلقي العلم والمعرفة، وقد وصل في دراسته إلى التعليم العالي في جامعة «**بالا**» **باستوكهولم** وكان عمره ثمانية عشر عامًا غير أنه انقطع عن الدراسة بسبب نفسيته الثائرة القلقة التي لم تكن تستقر على أمر، خصوصًا بعد أن انفصل نهائيًا عن أسرته، وقد واضطر للعمل، فاشتغل مدرسًا بإحدى المدارس، لكن التقيد بالنظام الوظيفي لم يطقه، فاستقال وعمل مدرسًا خصوصيًا لأبناء أحد الأطباء، وقد استهوته مهنة الطب فأخذ يدرس علوم العلاج والأدوية، وعمل مساعدًا لأحد الأطباء، ولكن إلى حين، ثم ترك هذه المهنة واتجه إلى الفن وجرب التمثيل، وحين تأكد أنه ممثل فاشل ترك التمثيل، واتجه للعمل الصحفي فانتسب لإحدى الصحف السويدية وأخذ يكتب في النقد المسرحي، وترك ذلك ليعمل مرسلاً للبرقيات السلكية، فأمينًا للمكتبة الوطنية في عاصمة بلاده، ثم انصرف إلى دراسة علوم النبات والحيوان والآثار

وأخيرًا الكيمياء.. وهكذ أخذ ينتقل من وظيفة إلى أخرى ومن مجال معرفة إلى آخر. بدون أن يعرف الثبات والاستقرار في أي منها. وقد كان يترك كل وظيفة من الوظائف التي شغلهما إثر شجار مع رؤسائه وزملائه، فقد كان هذا الكاتب يحمل في أعماقه روح فنان صاخب ثائر على كل اعوجاج، حاد الأعصاب شرس الطباع مع قلب عطوف شفاف وشعور مرهف رقيق.. ولكل ذلك ما كان أحد يتقبله من أصدقاء وزملاء ومعارف، وما كان أحد يفهمه على حقيقته ويتعرف على نبل أحاسيسه وعواطفه، مما أدخل في أعماقه شعورًا راسخًا، بظلم الأخرين له، أضف إلى ذلك أنه عدا المعاناة التي قاساها وهو صغير في منزله من أبيه وزوج أبيه وجدته وأشقائه وشقيقاته، فإن المجتمع السويدي الذي كان ينتظم في طبقات اجتماعية متمايزة، رفض أن يعتبره من الطبقات المحترمة نظرًا لأن أمه كانت من الطبقة المسحوقة الفقيرة، هذه الأمور مجتمعة خلفت في نفسه عقدًا ومركبات نقص ورسَّبت في وجدانه وقناعاته بأنه شخص غير مرغوب فيه في هذه الحياة، لكن أمرين وجد فيهما سترندبرغ شيئًا من السلوى والتعويض، **الأول:** قلمه الطيع وأسلوبة الرشيق في الكتابة **وثانيًا:** استغراقه في علوم الكيمياء، حيث سيطرت عليه فكرة إنجاز علمى مهم للبشرية وهو تحويل الحديد والنحاس والرصاص إلى ذهب حتى إن اهتمامه الأخير هذا سيطر على اهتماماته الأخرى ردحًا من الزمن.. فأخذ

ينظر لمؤلفاته المسرحية على أنها من الأمور العادية لا ترقى إلى تطلعاته في تحويل المعادن الرديئة إلى معدن ثمين. ومع ذلك فقد كان حين يعتريه شعور بالفشل في مسعاه هذا أو يتلقى صدمة نفسية من حبيبة أو صديق، يعود مسرعًا إلى قلمه وقرطاسه ليكتب عملاً مسرحيًا يضع فيه همومه ومواجعه وأنَّاته بأسلوب عاطفي ممزوج بفلسفة عقلانية راقية لنقرأ هذ المقطع من ثلاثيته « **الطريق إلى دمشق**» بالفصل الثامن: «لماذا يولد المرء في هذه الدنيا جاهلاً لا يعرف شيئًا عن القوانين والعرف والعادات التي قد يخرقها عن غير وعي ثم يعاقب على خرقها؟؟.. لماذا يكبر الإنسان أحيانًا حتى يصبح شابًا مليئًا بالمطامح الكبيرة، ثم لا يلبث أن ينساق إلى اقتراف أفعال فاشلة منفرة.. لماذا.. لماذا..؟؟» و«سترندبرغ» يقول عنه بعض من عرفه أنه شخص مجنون مصاب بانفصام الشخصية.. ولكن من استقراء حياة هذا الفنان المبدع يتبين أنه ما كان يومًا مجنونًا أو فاقدًا لوعيه ولاتزانه العقلي، بل كان فنانًا فيلسوفًا، مشكلته أنه سريع الغضب حاد المزاج عنيف ومتسرع في إجاباته وتصرفاته المضادة، ولكنه بعد أن تهدأ نفسه يشعر بخطئه وتعجله وينتابه الندم... ويبدو أنه حتى يجد مبررًا لتصرفاته أمام منتقديه، كان يرتاح لوصفه بالجنون.

لقد ظل هذا الكاتب لا تعرف حياته استقرارًا ولا هدوءًا حتى وافته المنية في عام1912 عن عمر يناهز الثالثة والستين عامًا.

«سترندبرغ» والمرأة:

لقد لعبت المرأة دورًا في حياة هذا الكاتب وكان لها تأثيرها الواضح في إنتاجه الفكري والفني، ويصنف«سترندبرغ» عند معظم دارسي فنه ونقاده، في زمرة أعداء المرأة، ولكننا من خلال دراسة متأنية وعميقة لشخصية هذا الكاتب ولأعماله نتلمس عدم الدقة في هذا التصنيف، فسترندبرغ - كما أرى - لم يكن عدوًا للمرأة بل يمكن أن نقول إنه كان ساخطًا عليها لأنها - كسائر أفراد مجتمعه لم تفهمه أبدًا وبالتالي كانت غير شاعرة ومتحسسة لذلك الحب الكبير الذي كان يفيض قلبه به نحوها. وكل ما نراه مبثوثًا في أعماله من تهجم على الأنثى ما هو إلا انعكاس لذلك الإحباط والأسى لما لاقاه من ظلم المرأة له، ونستطيع التأكد من أن سترندبرغ لم يكن يكره المرأة بل كان ساخطًا عليها، من الرجوع إلى ما كتبه في ثلاثيته الرائعة «**الطريق إلى دمشق**» على لسان بطل المسرحية وهو«**الغريب**» الذي كان يجسد شخصية«سترندبرغ» نفسه، يقول الغريب في الفصل الثاني من الجزء الثالث من المسرحية وهو يحاور«**السيدة**» البطلة الثانية في المسرحية والمفروض أنها زوجته .

السيدة : قل لي مثلاً ونحن الآن فوق الاتهام والبراءة، كيف تحولت إلى كره النساء؟؟.

الغـــــريـب : دعيني أفكر.. تحولت إلى كره النساء.. ؟؟ كرههن؟
لا.. مـــاكــرهتــهن أبدًا بـالعكس منذ أن كنتُ في الثـامنة في عـمـرى كنت دائمًـا على عـلاقـة حب بفـتـاة، وكـان حـبًـا بريئًـا كـمـا أحـببت بعـد ذلك كالبـركـان الثـائر ثلاث مـرات، ولكن انتظري، فـقـد كنتُ أشـعـر دائمًا بأن النسـاء هن اللواتي يكرهنني، ولم يتوقفن عن تعذيبي أبدًا.

السـيـــدة : ولكنك سـميت النسـاء أعـداء البشـرية، فـهل كنت تعني ما تقول؟؟.

الغـــــريـب : نعم أعنيه، لأنني أكتب عن تجـربة لا عن نظريات، فـقـد كنت أبحث في المرأة عن من تهـبني أجنحـة، لكن ذراعي وقــعـــا على روح أرضـي خنقني تحت وسـائد مـحـشـوة بـريش الأجنحـة، وكلمـا حـاولت الصعود شدتني إلى الأسفل.

لقـد كـان «سنرندبرغ» يعبـر بصـدق، في هذا الحـوار، عمـا كـان يعانيه من عدم فهم المرأة وإحساسها بلهيب حبه المستعر لها. وليس أدل على ذلك من أنه تزوج ثلاث مرات.

وهـذا يشـي بتــعـلق هـذا الكاتب بالمرأة وتقــديره لهــا وليـس العكس. أما تسـخيره قلمـه للنيل منها في مـعظم مسرحياته فكان - كمـا أتصور - كالثعلب الذي حين عجز من الوصول إلى العنب تركه

وهو يقول: إنه عنب رديء حامض. وعمومًا فإن«سترندبرغ» كان يؤمن بأن الصراع بين الرجل والمرأة من طبيعة الحياة، فالرجل يريد أن يخضع المرأة لسلطانه، والمرأة تريد أن تجعل من الرجل طفلها الذي يجب إلا يغيب عن ناظريها أو يتمرد على نفوذها. وفي إطار هذا التناقض الصارخ بين الرجل والمرأة فإن الصراع مستمر بينهما ولن يتوقف إلا بتوقف تيار الحياة.

فن «سترندبرغ»:

يعتبر«أغوست سترندبرغ» من الكتاب الذين أغنوا المكتبة المسرحية بالعديد من المسرحيات الممتازة، فقد كتب حوالي خمسين مسرحية معظمها من المسرحيات المتكاملة الطويلة. وكان هذا الكاتب مطلعًا، ثم متبنيًا للتيارات الثقافية والاجتماعية والفلسفية التي سادت في القرن التاسع عشر، تلك التيارت التي حملت المعاول لتهديم كل ما هو قديم من أفكار وعقائد وقيم ومسلمات ظلت تهيمن على المجتمع الأوربي مئات السنين، وإحلال قيم وأفكار ومذاهب جديدة مكانها، تعتمد العقل والمنطق مع المحسوسات المادية والتجرية الواقعية، مكان الروحانيات الغيبية والطقوس المتوارثة.

ومع تعدد المذاهب والاتجاهات الحديثة، فإن «سترندبرغ» لم يلتزم اتجاهًا أو مذهبًا واحدًا، بل نراه قد جمع في بنائه المسرحي الفني، بمقدرة فائقة بين هذه المذاهب كلها، فقد كان طبيعيًا

وواقعيًا، وبنفس الوقت كان رومانسيًا، كما كان تعبيريًا وتأثيرًا ورمزيًا، وأيضًا صوفيًا، مستمدًا مواضيع مسرحياته من التاريخ القديم والحديث، ومن حياته الذاتية وتجاربه الخاصة وكل ذلك نجده في مسرحياته البارزة أمثال: **الملحد - الخارج على القانون - زوجة السيد بنجت - الأب - الآنسة جوليا - الرفاق - مفاتيح مملكة السماء - عودة الروح - الطريق إلى دمشق في أجزائها الثلاثة - الحلم - عيد الفصح - القفَاز الأسود - الطريق الكبير..** إلخ.

ولعل ثلاثيته المسرحية «**الطريق إلى دمشق**» حملت بصدق جانبًا كبيرًا من حياة هذا الفنان الخاصة ورؤياه في الحياة والدين والمجتمع والأخلاق، وكذلك صورت نفسيته المتقلبة الحائرة والمتنقلة ما بين الإيمان والإلحاد، والإلحاد والإيمان. ومع أن ستريندبرغ حاول في هذه المسرحية أن يوحي للناس بأنه كالقديس«بولس» الذي تحول من الكُفر الكامل بالمسيحية إلى الإيمان العميق بها، إلا أن القارئ لـ: «الطريق إلى دمشق» يجد أن «سترندبرغ» عندما أعلن توبته وعودته إلى الدين المسيحي، لم يكن يحمل في قلبه ذلك الصفاء والقناعة التي قصدها من جعل مسرحيته تحمل هذا الاسم. ومن المعروف أن بولس الذي كان روماني الأصل، قد استقر، وفق الرواية المسيحية، في بيت المقدس بفلسطين معتنقًا الديانة اليهودية وكان اسمه شاؤول، وأصبح من غلاة دعاة هذه الديانة،

وتزعم حملة ضارية تولت إبادة المسيحيين جسديًا بلا رحمة،وبعد أن أنهى مهمته في«فلسطين» انتدبه رئيس الحاخامين اليهود، للسفر إلى دمشق ليستكمل فيها إبادة المسيحيين هناك، ولكنه وهو في الطريق إلى «دمشق» وقبل أن يصلها بقليل شاهد، كما جاء في «أعمال الرسل» نورًا سماويًا مبهرًا أذهب بصره وجعله أعمى وناداه المسيح من السماء قائلاً له: «ياشاؤول لماذا تضطهدني، عد إلى رشدك» فانقلب هذا اليهودي المتزمت الوالغ في دماء المسيحيين إلى قديس مسيحي عميق الإيمان برسالة عيسى، وتابع طريقه إلى دمشق بعد أن سمى نفسه بولس، لا ليضطهد المسيحيين بل ليعيش بينهم وينشر رسالتهم في أنحاء مختلفة من العالم، بالخطب والنصائح والمواعظ التي جمعت في كتب، لا تقل قدسية عن الإنجيل نفسه، وبعد أن طاف في أنحاء مختلفة من منطقة البحر المتوسط ألقت السلطات الرومانية القبض عليه بتحريض من اليهود الذين اعتبروه أخطر مرتد عن ديانتهم وأعدم في روما في عام 67 ميلادية. و«سترندبرغ» أراد أن يقول: إنه كان مثل بولس هذا، عدوًا شرسًا للمسيحية لكنه عاد لينضم إلى زمرة المؤمنين القانتين، وعمومًا فإن هذه المسرحية التي جمع فيها الكاتب بين الحقيقة والخيال بمهارة فائقة وفنية جميلة، قصد منها، ولاشك - طرح أفكاره وبث أشجانه ومعاناته فحسب. فهي يمكن أن تصنف في زمرة المسرحيات الذهنية التي من الصعب جدًا أن تمثل على

خشبات المسارح خاصة في جزئيها الثاني والثالث.

وأخيرًا فإن «سترندبرغ» هو - على حد علمي - أول من نادى بما يعرف **بمسرح الحجرة** فهو يقول في مقدمة مسرحية «**الآنسة جوليا**» التي كتبها في عام1888: «إنني لا أريد متفرجين أنصاف متعلمين، يمكن أن يخدعوا أنفسهم أو يسمحوا لأنفسهم أن تنخدع بمعنى أنهم يتقبلون الخدعة وينصاعون للإيحاءات ويرفض أن يتحول المؤلف المسرحي إلى واعظ للسابلة، كما لا يريد جمهورًا جاهلاً يفرض سلطانه عليه، هتآفًا له إذا نجح في دغدغة عواطفه الساذجة، وساخطًا عليه إذا طرح أمامه أفكارًا عويصة تحتاج إلى تعمق وتفكير. إن سترندبرغ لم يكن مسجلاً ومصوراً«فوتغرافيا» للأحداث، بل كان يصعد بالحدث عن حدود الزمان والمكان وفق رؤية فلسفية استنبطها من الحياة نفسها، وأراد أن يوصلها للآخرين بهذا القالب الفني المبتكر فمسرحية الآنسة حوليا - التي سنعرضها بعد قليل - تجري حوادثها كلها في مطبخ لا تتعداه وأشخاصها قليلون لم يقولوا كل ما أراد المؤلف قوله، بل ترك للجمهور أن يعرف ذلك بنفسه، ومن هنا فإن سترندبرغ كان لا يرى في المسرح إلا مدرسة ثقافية، تساهم في رفع مستويات الجماهير الذهنية، وتعمق فيهم المدارك وتوسع آفاقهم الفكرية، وليس سيركا تستعرض فيه بطولات فارغة، وليس ميدانا للتهريج الرخيص تغتال فيه ساعات حياة الإنسان فيما لايجدي أو يفيد.

عرض مسرحية الآنسة جوليا:

تحتل هذه المسرحية مكانًا مميزا في فن«سترندبرغ» فهي من جهة، أسلوب جديد في فن البناء المسرحي، إذ إن المؤلف ألغى فيها تقسيم المسرحية إلى فصول، وهو التقسيم التقليدي المتعارف عليه، بل جعلها متواصلة يستغرق عرضها حوالي ساعة ونصف دون انقطاع، أي سهرة مسرحية كاملة، ويقول سترندبرغ في تقديمه للمسرحية. بأنه لجأ إلى هذا الأسلوب حتى يحافظ على التأثير الإيحائي الذي أراده في نفس المشاهد، ولا يترك له وقتًا للتفكير والتأويل.

والمسرحية من جهة أخرى تكشف القيم المزيفة لما تسمى نفسها بالطبقة الأرستقراطية المتعالية، وأن تلك الطبقة ما هي إلا ابتداع بشري مخالف للطبيعة والحياة، وأن أفرادها قد وضعوا لأنفسهم قواعد وأعرافا خرقاء كثيرًا ما يقودهم تمسكهم الأحمق بها، ومحافظتهم عليها وتقديسهم لها إلى اقتراف أعمال تكون غالبًا مؤذية لهم ولمن حولهم، وتثير السخرية والضحك منهم، فالآنسة جوليا، مثلاً وهي الفتاة الأرستقراطية المتعالية، تعاقب كلبتها بقسوة، لأنها صادقت كلب خادمتها ويحاول سترندبرغ أن يؤكد في مسرحيته أن الإنسان هو الإنسان في جميع الأحوال غنيًا كان أم فقيرًا يحب ويكره، ويغضب ويصفو، ويحلم ويشتهي، ويفشل وينجح ويخطىء ويصيب.. وأن الله خلق البشر متساوين، وأن تلك

الفروق الاجتماعية الموضوعة، لا تصمد لحظة واحدة أمام حقائق الحياة البيولوجية والفيزيولوجية، والسيكولوجية.. ويُعلق سترندبرغ على ذلك بقوله: إن الحياة ليست من البلاهة الحسابية بحيث لا تسمح إلا للكبير أن يأكل الصغير، فما هو إلا أمر مألوف لدى النحلة أن تقتل الأسد أو تثير جنونه على أي حال، ولم ينس«سترندبرغ» في خضم أحداث المسرحية أن يشير إلى أن إظهار التقوى والتدين ليس دليل إيمان صادق وجداني، بل هناك من يتخذه ستارًا ليقترف أعمالاً منكرة في الخفاء، مثل الخادمة«كريستين» التي تسرق من بيت سيدها، ثم تذهب إلى الكنيسة لتلقي بوزرها على المسيح.. والمسرحية تقوم كلها على شخصيتين رئيسيتين وشخصية ثالثة ثانوية، وقد ترك سترندبرغ المجال للموسيقى والنشيد والإضاءة لتضفي على أحداث المسرحية الزخم الدرامي المؤثر والمكمل لتلك الأحداث.

ويتفرد «سترندبرغ» في هذه المسرحية بجعله لغة الحوار أكثر واقعية فقد ترك شخصياته يتناوبون الحديث بشكل عفوي تلقائي، ويقول موضحًا ذلك : «لقد خرجت عن الطريقة التقليدية فيما يخص الحوار، فلم أجعل من أشخاصي حواريين يجلسون ليوجهوا الأسئلة السخيفة كي يستخرجوا أجوبة بارعة، وتجنبت التركيب المنسق الحسابي على طريقة الحوار الفرنسي، وتركت عقول الناس تعمل على غير نظام كما يحدث في واقع الحياة».

ويرفع الستار في مسرحية «الآنسة جوليا» عن مطبخ متسع في **قصر منيف لكونت** يمثل الطبقة الأرستقراطية في أوروبا القرن التاسع عشر، وتظهر الشخصية الرئيسية الأولى في المسرحية: الخادم«جان» والشخصية الثانوية الخادمة «**كريستين**».. والوقت هو ليلة عيد منتصف الصيف حيث يحتفل الناس بالمدينة في أحياء هذه الليلة بالرقص والغناء حتى ساعات الصباح. ومن حوار الاثنين نعرف أن الكونت قد سافر لتوه إلى إحدى المدن لزيارة أقاربه، وأن له ابنة واحدة هي «**جوليا**» الشخصية الرئيسية الثانية في المسرحية، وعمر الفتاة خمسة وعشرون عامًا وكذلك الخادمة«كريستين». ونعرف أيضًا أن الخادم والخادمة قد اتفقا على الزواج بشكل مبدئي، أما الآنسة جوليا فقد كانت مخطوبة لأحد الشبان من طبقتها الأرستقراطية، لكنها فسخت خطبتها له بعد أن رفض تقبل إهانة وجهتها له بقصد ترويضه والسيطرة عليه، وقد وجدت نفسها بعد ذلك وحيدة فارغة القلب مع أنها تتفجر أنوثة وعواطف ورغبات، ولم تشأ أن تحرم نفسها من مشاركة الناس بالتمتع في احتفالهم بعيد ليلة منتصف الصيف. فاختارت جان الخادم ليكون رفيقها في الرقص. وجان هذا شاب خالط بحكم مهنته الطبقات الأرستقراطية والبرجوازية، فتولد في نفسه طموح ليغدو مثلهم غنيًا مرموقًا، لذلك أتقن تمامًا أنماط تصرف أفراد تلك الطبقتين وأساليب حياتهم الخاصة وكذلك طرق

تخاطبهم والألفاظ الفرنسية المنمقة التي يحشرونها بمناسبة وبلا مناسبة في أحاديثهم العامة مع الآخرين، فمثلاً كان بارعًا في الرقص مع ذوق رفيع في اختيار اللباس والهندام مع إتقان خمس لغات وقد وجدت فيه جوليا ضالتها هذه الليلة، فهو خادم، لكنه جميل وأنيق ويمتلىء رجولة يضاف إلى ذلك رشاقته في أداء الرقصات، وقد عرف بالغريزة تأثير رجولته على جوليا، فقرر جعلها سلما لتحقيق طموحه البعيد، ومن خلال حواره مع الخادمة لا يخفي إعجابه بسيدته«جوليا» وأنه سيعمل للفوز بها، كما كان بنفس الوقت يضمر في قلبه حقدًا على طبقتها المترفعة وأنه بمواهبه الذاتية وذكائه ولباقته، يعتبر نفسه ندًّا لأفراد هذه الطبقة ولا شيء يفصله عنهم سوى ذلك التقسيم الاجتماعي التعسفي الظالم. فهو حقًا ابن أحد الريفيين الفقراء، بينما جوليا سليلة بيت أرستقراطي، وأن أسرته رغم فقرها وتواضع محتدها، هي أرقى في تصرفاتها وأخلاقياتها من أسرةجوليا، وكانت أم جوليا مثلاً تتعالى وتتغطرس وهي في حقيقة أمرها امرأة مهملة فارغة قذرة في بدنها وثيابها، فكانت حين تتسخ أكمام ثوبها تضع أساور عريضة في معصميها مملوءة بالأحجار الكريمة الغالية الثمن حتى تخفي أوساخ ثوبها، ولاشك أن«سترندبرغ» أراد أن يقول بذلك الحوار الذي وضعه على لسان أشخاص مسرحيته أن الأرستقراطية ما هي إلا مجرد مستنقع آسن تخفي نفسها بمظاهر الأبهة والعظمة الفارغتين.

وتدخل «جوليا» المطبخ لتطلب من«جان» أن يكون زميلها في الرقصة التالية، ويتظاهر بالامتناع حرصًا على سمعتها ومكانتها من ألسنة سكان المدينة، لكن جوليا تقول له مبررة تصرفها الذي ينم عن تعلقها به، بأن هذه الليلة يجب أن نمرح في سعادة، وأن كل الفوارق الطبقية يجب أن تُنسى.. ثم تأخذ ذراعه وتذهب به إلى حلبة الرقص في الخارج ويعودان بعد حين وآثار السعادة بادية على جوليا مشيدة بحركات جان الرشيقة في الرقص وتتركهما كريستين وتذهب إلى حجرتها للنوم، ويستغل جان انفراده بجوليا، وقد كان يرى في عينيها بريق نداء الشباب فأخذ في مغازلتها، واختلق قصة مفادها أنه منذ سنوت وقبل أن يوظف في قصر أبيها متيم بها، وأنه كاد يفقد حياته بسبب هيامه هذا، وقد أطربت هذه القصة جوليا فأخذت تتدله عليه وأجاد هو دور المحب المقاسي حتى انه قبل قدمها وهي تنتعل الحذاء، وفجأة يسمع الاثنان أصوات الراقصين تقترب من المطبخ، فقد جاء هؤلاء يبحثون عن جان، فيقترح على جوليا أن ترافقه إلى غرفته حتى لا يراهما الراقصون منفردين، وتمتنع بادىء الأمر، لكنها تنهار أمام إغراءاته ويغيبان عن المسرح، وحين يعودان بعد حين يكون جان قد حقق مأربه الحقير من جوليا، وينقلب الموقف رأسًا على عقب، ويصبح جان هو السيد وجوليا هي المرأة المستضعفة الكسيرة بعد أن اكتشفت هول الخطيئة الكبرى التي أوقعت نفسها بها ويبدأ هو في إستغلال ذلك

الموقف الصعب الذي فيه جوليا، فيعرض عليها الفرار معه إلى «سويسرا» حيث سيشتريان فندقًا ضخمًا يدّر عليهما أرباحًا طائلة، ويستطيع حين يصبح غنيًا، الحصول على لقب «كونت» من «رومانيا» وبذلك يدخل هو وهي معه الطبقة الأرستقراطية من أوسع أبوابها، ويتفنن «سترندبرغ» عن طريق حوار ممتع مشوق تصوير انهيار تلك الفتاة المتعجرفة وذلها و هوانها، كذلك خبث ومكر وانتهازية «جان» ويلح هذا الخادم على سيدته التي أصبحت لا حول لها ولا قوة أن تجلب المال اللازم لتحقيق ذلك الحلم، وحين تخبره بأن ممتلكاتها الخاصة لا تشكل أي مبلغ ذي وزن يظهر جان خيبته وأسفه، لأن سبيل إنقاذهما وحملها إلى عالمه السعيد لن يتحقق فتغيب جوليا عن المسرح لتعود بعد قليل وقد ارتدت ألبسة السفر ولتخبره أنها استطاعت الوصول إلى خزانة أبيها وجلبت معها كمية من المال الوفير تكفي المشروع وتفيض، وتحثه على الإسراع في مغادرة المكان فورًا والاتجاه إلى «**سويسرا**» ولكنه يقف مترددًا، فهو لا يريد أن يضع نفسه تحت طائلة القانون ويلاحق كلص أو شريك للص، فيحاول ثنيها عن الفرار، لكنها تصر فيقترح عليها السفر إلى «**سويسرا**» بمفردها وأنه بعد حين سيلحق بها، وتكون شمس الصباح قد أشرقت وتستيقظ «كريستين» وتدخل على«جان» و«جوليا» في المطبخ، وحين ترى جوليا ترتدي ثياب السفر وهي مضطربة تعلم أن وراء الأكمة ما وراءها. وتفتح لها

جوليا قلبها وتخبرها بحقيقة ما جرى، وتقترح عليها أن يفروا هم الثلاثة معًا لكن«كريستين» تهزأ منها ومن هذا الاقتراح، وتفتح عيني جوليا على أن جان ما هو إلا نصاب وثعلب ماكر يُريد استغلال أموالها للصعود ثم ليرميها بعد ذلك في قارعة الطريق.

ثم تستأذن «كريستين» للذهاب إلى الكنيسة للصلاة تاركة جوليا في قمة الحيرة والأحباط واليأس، وتتقدم من جان بكل ذل وانكسار طالبة مساعدتها في إيجاد حل لمصيبتها.. فيمد لها بكل جرأة ولا مبالاة موسى الحلاقة الذي كان يحلق ذقنه بها.. وتلمع عينا جوليا ببريق ذي مغزي.. نعم لقد وجدت الحل الأمثل وتتناول من جان الموسى وتخرج من المطبخ بثبات وثقة وتصميم.. لتضع بهذه الأدارة الحادة حدًا لشقائها وبؤسها وعذابها.. لقد قررت قتل نفسها وهكذا تنتهي مسرحية جوليا.

وواضح أن «سترندبرغ» يريد أن يقول: لو أن خطيئة جوليا كانت مع واحد من طبقتها لما كان لها ذلك التأثير الكبير في نفسها.. ولاعتبرتها عادية بل أقل من عادية.. لكن مشكلتها الكبرى كانت في أن تلك الخطيئة وقعت مع خادم وليس مع سيد. فالطقوس الطبقية الوهمية عند هؤلاء القوم، أقدس وأغلى وأثمن من الأخلاق والشرف. بل من الحياة نفسها.

(*) مصادر هذا البحث: الأعمال الكاملة لسترندبرغ والمقدمات والشروحات التي تضمنتها هذه الأعمال.

أنطون تشيخوف

أليس على حق أولئك الذين يعتبرون أن أعمار البشر الحقيقية يجب أن تحسب بسني إنتاجهم ونشاطهم، وبما قدموه للحياة من فكر وعمل وأثر؟؟ وليس بعدد السنين التي ظلوا يدبون فيها على أديم الأرض. فقد يعيش إنسان سنين طوالا كثيرة توصله إلى أرذل العمر، وفي المحصلة النهائية لأعماله في سني عمره، نجد كأنه لم يأت إلى هذه الحياة ولم يذهب منها.

و«**أنطون بافلوفتش تشيخوف**» في عمره القصير، قدم للأدب والفن الكثير الكثير.. وسيظل بما قدمه حيًا خالدًا، ما بقيت الحياة مستمرة على هذه الأرض. فقد منح أجيال البشر المئات من القصص القصيرة وعشرات من المسرحيات والروايات. لقد عاش«أنطون تشيخوف» حوالي أربعة وأربعين عامًا، أنتج فيها كل ذلك الكم الرائع والخالد من الأعمال الأدبية والفنية، ومن المذهل أنه كتب كل تلك الأقاصيص والمسرحيات أثناء انهماكه في تحصيل علومه المدرسية، ومن بعد انخراطه في العمل كطبيب يعالج المرضى، يأسو آلام البشر، وبجانب ذلك كان يخصص أوقاتاً لرحلاته وعلاقاته الاجتماعية، ويجد متسعا من الوقت للرد على

رسائل المعجبين والناشئين من الأدباء والفنانين، يمحضهم النصح ويرشدهم إلى طريق النجاح والفلاح، فالكاتب «**مكسيم غوركي**» الذي يعتبر واحدا من ألمع الأدباء الروس جعل من تشيخوف الذي كان من جيله وتقريبا من عمره، أستاذه المرشد ودليله في عوالم القصة والمسرح، وإذا كان «غوركي» قد كتب في فن المسرح إنما يعود الفضل في ذلك إلى «تشيخوف» الذي كان يلح عليه بالكتابة للمسرح وقد رد«غوركي» على إلحاح تشيخوف، معربا عن تخوفه وتهيبه من دخول محراب هذا الفن الراقي قائلاً له بظرف: إني آخذ بنصيحة الكاتب المسرحي الروسي «شتشيغلوف» وهي:اكتب أول شيء مأساة ذات خمسة فصول، وبعد عام مزقها بعد أن تستخلص منها مسرحية بثلاثة فصول، ثم استخلص من هذه بعد عام مسرحية غنائية مسلية بفصل واحد، ثم بعد عام أيضًا أحرق هذه الأخيرة، وتزوج من امرأة ثرية، وعندها تكون - يا عزيزي - قد ربحت القضية ..

وكان رد«تشيخوف» على خوف «غوركي» وتهيبه من الكتابة المسرحية: «أي عزيزي «أليكس مكسيموفتش».. اكتب للمسرح.. أكتب، فإذا فشلت، فالمصيبة ليست كبيرة وسرعان ما ينس الفشل أما نجاحك، فسيمنح المسرح فائدة كبيرة جدًا». وقد بدأ«غوركي» فعلا في كتابة مسرحيته الرائعة«الطبقات السفلى» لكنه توقف عند الفصل الأخير ولم يستكملها بعد أن انتابه شعور بأنها ستفشل،

فكتب إليه «تشيخوف» قائلاً: «اختم مسرحيتك أي صديقي.. إنك تشعر بأنه لن يتم عرضها وستفشل إذا عرضت، لا تصدق شعورك فهو يخدعك، وإن من الأمور المألوفة، ألا يسر الكاتب بالمسرحية عندما يكتبها، فاترك ذلك للجمهور فهو الذي من حقه أن يحكم عليها ويتخذ قراره بشأنها» وقد أتم«غوركي» مسرحيته التي حققت حين عرضها - نجاحا باهرا، في المسرح الفني بموسكو في عام1902، وكان أول شيء فعله «غوركي» أن سارع بإرسال برقية إلى تشيخوف جاء فيها: «إن فناني المسرح الفني وأصدقاءه، بمناسبة احتفالهم بالنجاح الكبير الذي فازت به مسرحية«الطبقات السفلى» يبعثون إلى صديقهم الكبير«أنطون تشيخوف» بناء على اقتراح«مكسيم غوركي» بتحيتهم الصادقة المستبشرة. وظل«غوركي» من أشد المعجبين والمحبين«لتشيخوف» وقد كتب إليه مرة يقول أي عزيزي تشيخوف:» أتحدث إليك - لا لأني أحبك فحسب، بل لأني أعلم بأنك ذلك الكاتب الرائع، الذي تكفيه كلمة واحدة كي ينشئ صورة ويؤلف جملا ويكتب قصة رائعة تنبش أعماق الحياة وجوهرها، كما تفعل أداة سبر الأرض«ويقول» غوركي أيضًا: إني حين أقرأ أو أستمع لمسرحياتك، أفكر بالحياة التي تقدم قربانا على مذبح معبود من المعبودات، وباقتحام الجمال في حياة البائسين من الناس.. إن المسرحيات الأخرى لا تصرف الإنسان عن الواقع، وتوجهه نحو التأمل الميتافيزيقي، وهو الأمر الذي تفعله مسرحياتك..»

ولد «**أنطون بافلوفتش تشيخوف**» في بلدة «**تاغنورغ**» التي تقع بأقصى شمال «بحر أزوف» في السابع عشر من شهر آيار/ يناير1960، من أسرة فقيرة، كان راعيها الأول - جد تشيخوف - قنا لأحد الإقطاعين الروس، أما أبوه الذي تحرر من القنانة والرق، فقد تعددت طرق كفاحه لتأمين عيش أسرته، واستقر عندما فتح دكانا صغيرًا في تلك البلدة، للبقالة، وحتى يزيد من مردود دكانه المالي، كان مضطرًا إلى أن يبقيه مفتوحًا من الفجر حتى ساعة متأخرة من الليل، فكان عليه إزاء ذلك أن يرغم ابنه الصغير «أنطون» على شغل مكانه في الركان ساعات طويلة يقضيها الوالد في الراحة والنوم، بينما الطفل يظل ساهرًا والبرد القارس يخترق عظامه وهو يغالب النوم، وتحت إلحاح والدة أنطون وهي «**أوجيني باكوفليفا**» التي كانت على شيء من التعليم والتي كان يجد في حجرها الحنان والحب والدفء وافق والده القاسي المتجبر، على إدخاله المدرسة، ولما كان هذا الأب يرى في اليونانيين الذين يعملون في بلدته قومًا (شطارا) وتجارا وبارعين في تصيد الكوبيكات (القروش) من جيوب الروس، فقد كانت غاية أحلامه أن يغدو ابنه أنطون مثلهم، فأدخله المدرسة التي افتتحوها لتعليم صبيانهم فذلك، كما رأى الأب، كفيل بأن يجعل ابنه يختلط باليونانيين واكتساب مهارتهم التجارية، ويمضي الطفل في هذه المدرسة المؤلفة من فصل واحد فقط، عامين لم يتعلم فيها شيئًا من العلوم، وكذلك

لم يكتسب من سلوكيات اليونانيين ما يرضي والده، الذي اضطر إلى نقله إلى مدرسة روسية، فيبقى فيها أعوامًا وهو ينتقل من فصل إلى آخر بتفوق، لكن تجارة والده بدأت تبور فاضطر إلى غلق دكانه والرحيل مع أسرته إلى موسكو للبحث عن عمل مجد، ويرحل الجميع ما عدا «أنطون» حيث يبقى في القسم الداخلي بالمدرسة التي وجد فيها العلم والرعاية بعيدًا عن سطوة والده وظلمه وضيق أفقه، لقد تفتحت في هذه المدرسة التي ظل فيها«تشيخوف» عشر سنوات، براعم الأدب والفن في نفسه، فشارك مع عدد من زملائه في إصدار مجلة أدبية ساخرة تحت اسم **«الأرنب»** كتب فيها أولى قصصه القصيرة ومسرحياته الضاحكة مثل: «بلا أب» و**«لم تفن الدجاجة عبثًا»**. وبرغم شدة خجله ولين شخصيته، فإن نجمه أخذ يتألق في المدرسة بين زملائه ومدرسيه، بنجابته ورقة معشره، وبعد أن أنهى المرحلة الثانوية بتفوق، أُرسل في بعثة دراسية، على نفقة بلدته**«تاغانورغ»** إلى موسكو لدراسة الطب في جامعتها، وحين وصل هذه المدينة الكبيرة، تحطم قلبه حين وجد أسرته تعيش في حالة فقر مدقع حتى حدود التسول، فقرر أن يعمل على إنقاذ هذه الأسرة المنكوبة من هذا الوضع المأساوي، ولم يجد غير طريق الأدب سبيلاً لذلك، فجد في كتابة القصص، القصيرة وأخذ يمد بها عددًا من المجلات التي كانت تصدر في موسكو في ذلك الوقت مثل مجلات **«الذبابة الفارسية**، **موسكو**، **المنبه**، **الشظايا**، **النور**

والظلام، الصرصور.. وغيرها» فكان يكتب في الأسبوع الواحد قصتين. ونجح، إلى حد ما، بتلك **الدريهمات** المعدودة التي كان يتقاضاها من المجلات في رد غائلة الجوع عن أسرته، والطريف بالأمر، أنه حين شعر بأن خياله لم يستطع ملاحقة تلك الغزارة في الإنتاج التي ألزم نفسه بها، وضع جائزة لاخوته الأربعة، وأخته الوحيدة، عشرة كوبيكات لكل من يمده بطرفة أو حكاية مسلية أو مضحكة، فأخذوا يبتارون في تزويده بكل ما يصل إلى سمعهم من قصص وحكايا وطرائف، فيحولها قلمه الأدبي الرشيق إلى قصة أو مسرحية فنية جميلة، وقد سئل تشيخوف فيما بعد عن عدد القصص التي كتباها في هذه الفترة المبكرة فقال: أعتقد أنها بلغت الألف، غير أن معظمها أهمله لأن في تلك القصص شيئًا من القصور الفني، وكان يوقع تلك القصص والمسرحيات باسم مستعار هو «**أنتوسا تشيخوفته**» وهو اسم التدليل الذي كان يطلقه عليه زملاؤه في المدرسة الثانوية، وحين شعر أن قلمه الأدبي والفني أخذ يشتد محققًا له شهرة وارتفاعًا في المكافآت المالية من المجلات بدأ يوقع باسمه الحقيقي، وهذا الاهتمام بالأدب لم يشغله عن دراسة الطب، فبعد أربع سنوات حصل بتقدير على «**بكالوريوس طب**» وغدا يلقب بالدكتور **أنطون تشيخوف** وانتسب للعمل كطبيب في دائرة صحة موسكو، وكان ذلك في عام1884 وفي نفس الوقت جمع أجود قصصه وأصدرها في مجموعته القصصية الأولى

«**قصص براقه**» والظريف بالأمر، هو أنه فيعام1886قام بزيارة إلى العاصمة الروسية آنذاك«**بطرسبرغ**»كلزائر عادي، ولكن حين سمع بقدومه أدباء تلك العاصمة وكتابها وفنانوها وصحفيوها المرموقون. أخذوا يتوافدون على مكان إقامته زرافات، وحدانا، للتعرف عليه وتحيته، وكان يستقبلهم وهو فاغر الفم دهشة وذهولاً، كان يعتقد أن شهرته ومعرفة الناس بأدبه لا تتجاوز دائرة قراء مجلات موسكو المحدودي العدد مهما كثروا، أما أن تكون شهرته وتقدير الناس له، وصلت إلى كبار رجال الفكر والأدب والفن والإعلام في عاصمة بطرس الأكبر وقياصرة روسيا الكبار، كان أمرًا ما خطر على باله ولا حلم به حتى مجرد الحلم، وأخذ يتقبل عبارات التقريظ والتقدير والإعجاب من رجالات بطرسبرغ، وعرق الخجل والحياء يتصبب من جبينه بغزارة، خصوصًا حين قال له رئيس تحرير أكبر مجلة مرموقة في روسيا في ذلك الوقت وهي مجلة «**الأزمنة الحديثة**» التي تصدر في «**بطرسبرغ**» إن المجلة لها الشرف بأن يسهم فيها الأديب الكبير«أنطون تشيخوف» وقد كان اكتشاف هذا الكاتب الفذ لمدى شهرته وذيوع صيته في أوساط الأدب الروسي أثره البالغ في نفسه وفي إنتاجه الأدبي والفني، فقد جعله ذلك الاكتشاف يفيق إلى ذاته ويسرع إلى موسكو، منكبا على إعادة كل ماسبق وكتبه من قصص ومسرحيات، فكان يمزق وبسرعة كل ما يجده غير ناضج البناء وغير جدير بسمعته الأدبية

العالية التي وجد قلمه فيها، كما أن ذلك الموقف يُعتبر نقطة تحول كبيرة في مسيرته الأدبية، إذ بعد أن كان يكتب بسرعة، وبدون اهتمام كثير، أصبح يتأنى فيما يكتبه، ويُمحّص ويدقق طويلاً، قبل أن يدفع به إلى النشر، كذلك نجده قد اتجه إلى الكتابة المسرحية الطويلة المعمقة، ففيما يتعلق بالقصص والروايات، فقد كتب في هذه الفترة روايته الكبيرة «**القفر**» في عام1889 كما أصدر مجموعته القصصية الثانية بعنوان «**الشفق**» أما في مجال المسرح فقد كتب في عام1887، مسرحيتيه الضاحكتين «**الدب**» و«**طلب زواج**» وفي العام التالي مسرحيته الطويلة«ايفانوف» وعام1889، وضع مسرحيته الهزلية من فصل واحد«**مفجوع برغم أنفه**» وأعقبها بمسرحية «**جني الغابة**» وهذه المسرحية مثلت فقط في مسرح «**كيرشي**» في بطرسبرغ، ولكنه رفض نشرها، ثم عدلها فيها بعد ودمجها في مسرحية«**الخال فانيا**» وأهم مسرحياته الكبيرة الخالدة: «**النورس**» في عام1895، ومسرحية «**الخال فانيا**» في عام1899 و«**الأخوات الثلاث**» في عام1900، وأخيرًا «**بستان الكرز**» في عام1903.

وفي خضم هذه الإنجازات الأدبية والفنية التي حققت له شهرة عالمية ودرَّت عليه أموالاً كثيرة، لم يترك مهنة الطب، فكان يعتبرها متممة لرسالتة الإنسانية في هذه الحياة، وقد فتح أبواب بيته لمعالجة المرضى مجانًا بدون مقابل، ويروي صديقه، الكاتب

الروسي «**تيليشوف**» قصة ظريفة عن امتناع تشيخوف أخذ الأجر من مرضاه فيقول: كنت في طريقي لزيارة تشيخوف في مصيفه «**لوباسنا**» وبناء على نصيحة تشيخوف لي بأن أركب دائمًا بالدرجة الثالثة في القطار، لأنه المكان الذي يتيح لي الاختلاط بأفراد الشعب البسطاء، فهم مصدر إلهام الكاتب الحقيقي، وهم الذين يجب أن نكتب لهم وعنهم، وقد جلس بجانبي فلاح عجوز أمي بسيط، وحين أخذت أجاذبه أطراف الحديث عرفت أنه من مواطني قرية «لوباسنا» فقلت له: لي صديق في قريتكم مقيم فيها وأنا ذاهب إليه، فسألني عن اسمه فقلت له: انطون تشيخوف ففكر قليلاً: ثم قال: نعم الدكتور أنطون بافلوفتش نعم أعرفه. لكن سرعان ما قطب هذا العجوز جبينه ثم أردف قائلاً: اسمح لي أن أقول لك: إن صديقك هذا غريب الأطوار، مشوش الأفكار غير ناضج. وحين رأى استغرابي، واصل حديثه قائلاً: اسمع لقد نقلت له زوجتى العجوز، فعالجها وشفاها، ثم مرضت أنا فعالجني وشفاني، وكنت كلما أقدم له أجرًا يرفضه وفي المرة الأخيرة قلت له: أى عزيزي الدكتور، كيف ترفض الأجر من أين ستعيش؟ من مرتبك الضئيل؟ إن لم تأخذ مني ومن غيري أجرًا ستفشل في حياتك، فأنت لست رجلاً غنيًا، كما أعتقد، وإنه في ساعة من ساعات القدر العاتية قد تفقد عملك فماذا أنت فاعل؟ وهز العجوز، رأسه وهو يتابع قصته: تصور أنه ضحك ثم قال لي:

عندها يا أبي سأتزوج من امرأة غنية، فقلت له ساخرًا.. وهل تعتقد أن امرأة تقبلك بعلاً لها وليس لك مركز له أهميته، وكان جوابه أن ضحك ثانية طويلاً وكأن الحديث لا يعنيه ألبته.

ومن المفارقات المؤلمة، أن تشيخوف كان يعالج الناس ويخفف عنهم آلام الأمراض وأوجاعها، لكنه كان عاجزًا عن معالجة آلام مرض السل الذي كانت رئتاه مصابتين به، وقد استفحل هذا المرض فأدى إلى وفاته وهو في سن الرابعة والأربعين أي في عام1904 في بلدة«**بادن**» بألمانيا التي ذهب إليها للعلاج، لقد ظل تشيخوف أعزب حتى عام1901، حين تزوج من الممثلة المسرحية «**أولغا ليونار دكنيبر**» بطلة مسرحياته في المسرح الفني بموسكو، وقد مات بين يديها بعد ما يزيد عن ثلاث سنوات من زواجه منها، ودفن جثمانه بادئ الأمر في مقبرة «**دير العذارى**» قرب موسكو، لكن في عام1933أي بعد تسع وعشرين سنة على وفاته نقلت رفاته إلى مقبرة جديدة في موسكو، خصصتها الدولة السوفياتية لنوابغ الفنانين الروس، وقد ظللت ضريحه أشجار الكرز، اسم آخر مسرحية كتبها هذا الفنان الكبير.

تشيخوف، الأديب الفيلسوف، المصلح:

إن الصفة العامة التي يتميز بها أدب تشيخوف وفنه، البساطة والوضوح اللذان يقومان على فكر عميق وفلسفة بعيدة النظر، في

الحياة الاجتماعية والإنسانية، يغلف ذلك الفكر وتلك الفلسفة، شفافية وجدانية هفهافة، وروح ساخرة ناقدة، لطيفة رقيقة جذابة، لقد غاص تشيخوف في أعماق مجتمعه الروسي قبل الثورة البلشفية، كاشفًا بأدبه وفنه، خموله وضياع أوقاته فيما لا يجدي أويفيد، حاثًا، بنفس الوقت، على الانعتاق من قيود التخلف القديمة البالية، والانطلاق نحو آفاق العصر الجديد، وركوب متون رياح التحديث والتقدم التي كانت تلف العالم خاصة جيرانهم في الشطر الغربي من أوروبا، وكان يرى أن قياصرة روسيا، وأصحاب النفوذ فيها من أمراء وإقطاعيين وأغنياء مترفين، في محاولاتهم المستميتة لاستمرار حكمهم وبقاء نفوذهم وحماية مصالحهم، يعمدون لتعطيل حركة عجلة الزمن وترك القديم على قدمه وأن هذه المحاولات الرجعية محكوم عليها بالفشل، قدتفلح في تأخير ثورة التحديث والتعصير إلى حين قصير المدى مهما طال، ولكنها عاجزة تمامًا عن وأدها والقضاء عليهاومنع وقوعها.

«إنَّ أحداثًا هائلة تقترب منّا.. إن عاصفة قوية عنيفة تسير نحونا قدمًا.. إنها تقترب شيئًا فشيئاً.. وستنقض على مجتمعنا الحالي.. مجتمع السآمة والكسل وعدم المبالاة والنفور من العمل..» من الفصل الأول من مسرحية **الأخوات الثلاث»** وفي مسرحيته «**بستان الكرز**» وهي آخر أعماله، ويؤكد تشيخوف على عبثية التمسك بالماضي بحرفيته، ورفض المستقبل، فالسيدة «**رانيفسكايا**

لويوف أندرييفنا » إقطاعية تملك بستانًا لأشجار الكرز في إحدى القرى وإن إنتاجه من هذه الفاكهة بات في تناقص متواصل فقد هرمت أشجاره وقلت عناية الناس بالكرز لتغير طباعهم وإقلاعهم عن عادات قديمة:

فـــــيـــــــرس : في الماضي.. منذ حـــــوالي أربعين أوخمسين سنة، كانوا يجففون الكرز، وينقعونه ويخللونه ويصنعون منه المربى.

رانيفسكايا أندرييفنا: وأين تلك الطريقة الآن؟

فـــــيـــــــرس : نسيها الناس.. لا أحد يذكرها.

«من الفصل الأول من مسرحية بستان الكرز».

وتبعًا لذلك فقد تناقصت إيرادات البستان، وأخذت الديون تتراكم على تلك السيد وأسرتها، ويتقدم منها أحد رجال الأعمال «**لوباخين**» ليقنعها بأنه آن الأوان لتحدث تطويرًا في هذا البستان، فبجانب الأشجار عليها أن تترك مساحات لبناء مرافق سياحية حديثة، تدر عليها أموالاً طائلة، تسدد بها ديونها وتجعلها تعيش في بحبوبة من العيش، فالحياة تتغير وعليها أن تفتح النوافذ للعصر الجديد. لكن السيدة الإقطاعية ترفض هذا العرض، فهذا البستان عاشت فيه ويحمل كل ذكرياتها وتاريخ حياتها الماضية. وكان نتيجة تحجر عقلية السيدة، أن تراكمت الديون على الأسرة وبيع البستان بالمزاد العلني، وتشتت أفراد الأسرة الإقطاعية وقد أصبحوا فقراء

بؤساء. ومما تجدر الإشارة إليه، أنه بعد الثورة البلشفية عمد أحد المخرجين الروس وهو **«ستانسين»** إلى إخراج هذه المسرحية وفق الطروحات الماركسية، فقد جعل رجل الأعمال **«لوباخين»** رأسماليا جشعًا أنانيا. ساهم في تحويل الأراضي الزراعية إلى ملاه، أى أنه ضحى بالثروة القومية لجني الأرباح السريعة واكتناز الأموال. ولكن تشيخوف - في الواقع - لم يذهب في مسرحيتة هذا المذهب، ولم يتحدث عن البستان بذاته، بل عمد إلى التجريد، جاعلاً من البستان رمزًا للعصر القديم، ومشاريع «لوباخين» رمزًا لرياح العصر الجديد التي ستسود في النهاية، وأن من يقف قبالتها ستجرفه وتقضي عليه، كما حدث فعلاً مع أسرة أندرييفنا.

كما كان أنطون تشيخوف يلجأ، سواء في قصصه أو مسرحياته، إلى عرض حياة الناس العاديين، بكل ما فيها من أفكار وممارسات وسلوكيات وقضايا سطحية تافهة، حتى قيل عنه بأنه لا يوجد كاتب صور ما في الحياة الروسية من بلادة ورتابة وخمول في ذلك الوقت، كما صورها تشيخوف. لقد كان يريد بأسلوبه هذا، أن يقول لأفراد مجتمعه: «نعم بهذا السخف وبهذه التفاهة، أنتم تفكرون وتتصرفون.. وهكذا تعيشون وتقضون أوقاتكم وتصرفون ساعات حياتكم الثمنية»كما كان بين الحين والأخر يطرح على لسان أحد أبطال قصصه ومسرحياته برفق وبشكل إيحائي إيمائي، أفكاره الفلسفية وآراءه النقدية. لكن الذي يميزه عن غيره من

الكتاب، براعته وقدرته الفائقة في مزج المأساة بالملهاة، والدمعة بالابتسامة. ومن المثير أن عددًا من المخرجين العالميين، حين أخذوا في إخراج مسرحياته الكبيرة، ضل بهم الطريق ووقعوا في الحيرة، فيما إذا كانوا أمام نص مسرحي ملهاة أم مأساة، حتى أن واحدًا من كبار مخرجي روسيا وهو «**قسطنين ستانسلافسكي**» حين أخرج مسرحية«**بستان الكرز**» في مسرح موسكو الفني في عام1904. جعلها مسرحية مأساة(تراجيدي) بالكامل، وحين علم تشيخوف بذلك أرسل إليه برقية غاضبة قال فيها: (لقد أصبت بالإغماء وانتابني الإعياء حين حولت ملهاة بستان الكرز إلى مأساة باكية). ولهذا السبب فإن«ستانسلافسكي» في دراسة له عن أدب تشيخوف وفنه يقول بالنص: (إن التعبير عن حلم تشيخوف على المسرح أصعب من التعبير عن الحياة الخارجية للمسرحية وجانبها الحياتي). والواقع أن المرء حين يقرأ أي مسرحية لتشيخوف من مسرحياته الكبيرة، للمرة الأولى يشعر بجدية المواقف والقضايا التي يطرحها أبطالها فيها، ولكن بعد حين يشعر بسخرية تشيخوف اللطيفة من تلك المواقف والقضايا، وأنها بالفعل تدعو للإبتسام على الأقل. ولعل التسرع في قراءة وفهم طبيعة مسرح تشيخوف كان وراء فشل مسرحيته «**النورس**» حين عرضت أول مرة في مسرح « **الكسندريفسكى**» في بطرسبرغ في عام1896. وحين أعاد«ستانسلافسكي» قراءتها وفهمها، قدمها على المسرح الفني

بموسكو كما يجب أن تقدم، فحققت نجاحًا منتطع النظير، حتى أن هذا المخرج قال وهو جذلان: «لقد جاءنا هذا النورس طائرًا من بيت تشيخوف جالبًا معه السعادة، ومنيرًا لنا طريقًا جديدة في حياتنا الفنية). والنورس الذي سُمّيت المسرحية باسمه هو طائر مائي في حجم الحمامة أو أكبر قليلاً، يعلو في الجو، ثم يزج نفسه بسرعة في الماء لا صطياد الأسماك الصغيرة، ويروي تشيخوف قصة بنائه لهذه المسرحية، بأنه كان يعالج جاره الفنان «**لينتان**» الذي أطلق النار على نفسه بعد قصة غرام فاشلة، ونجح تشيخوف في علاجه وإنقاذ حياته، لكن حالته النفسية ظلت كئيبة مشحونة بالأسى، ويخرج هذا الفنان ومعه بندقية صيد يتمشى على ضفاف بحيرة «**يالتا**» وحين يرى أمامه طائر النورس يسدد بندقيته عليه ويقتله بعنف. نافثا ثورته الداخلية في ذلك الطائر الأليف اللطيف الضعيف. ومسرحية «**النورس**» تحكي قصة كاتب شاب هو «**تريبليف**» يستعد لتقديم مسرحية قصيرة كتبها ويعتقد أنها فتح جديد في عالم الأدب. لكنه حين يقوم بتمثيلها مع صديقته وحبيبته «نينا» تثير سخرية الحضور، ومن بينهم أمه وهى ممثلة مشهورة، ويدخل الأسى والإحباط في نفس هذا الكاتب الشاب خصوصًا حين يكتشف تعلق حبيبته «**نينا**» بكاتب مشهور هو «**تريغورين**» ويمر في هذه الأثناء أمامه طائر النورس، فيسدد بندقيته نحوه ويقتله نافثًا بعمله القاسي هذا ثورته الداخلية تمامًا كما فعل الفنان

«**لينتان**». ولا شك أن تشيخوف يريد أن يقول: إن بعض الناس حين يشعرون بضعفهم أمام الآخرين الأقوياء ينفثون غلهم ويفرغون غضبهم من فشلهم، في الضعفاء الأبرياء، وتزداد الدينا سوادًا في نظر ذلك الشاب«**تريبليف**» ولم يجد غير مسدسه ليفرغ رصاصته في صدغه في نهاية الأمر.. ويقول الدكتور «**رشاد رشدي**» أن مسرحية «**النورس**» برغم أنها مسرحية مليئة بالحب فهي ليست قصة حب، لأن اكتشاف أن الحب مرفوض يؤدي إلى دائرة من الاكتشاف الأوسع، وهي أن الأمل لم يتحقق، وهذه الدائرة تؤدي بدورها إلى أعمق وأهم وهي اكتشاف أن الحقيقة ليست إلا وهمًا، وهنا تتحطم صورة الذات الإنسانية.

أما مسرحية «**الخال فانيا**» التي تعتبر واحدة من أبرز ما كتبه تشيخوف، فإن هذا الكاتب ينحو فيها منحى جديدًا في تناوله لنقد الحياة الروسية قبل الثورة، فبرغم أن موضوعها - كما يقول «**الدكتور صبري حافظ**» بالغ البساطة لكنه شديد العمق، وهو كيف تنال البلادة والأنانية لا من أرواح ضحاياها وحدهم، إنما تدمر كذلك أرواح الذين يمارسونها على الآخرين. وتكشف لنا كيف أن هذه الممارسة تحول دونهم ورؤية عيوبهم ومزايا الآخرين.

وقبل أن أنتقل للحديث عن البناء الفني لمسرح تشيخوف، أرى أن أتحدث عن الرؤية التشيخوفية لدور المرأة في هذه الحياة فتشيخوف، من خلال مسرحياته، يؤكد ويلح على أن الله خلق المرأة

لتمنح الحب، بل إن الحب هو المرأة، وهي لاتستطيع أن تعيش للحظة واحدة، حياة طبيعية سوية إذا فقدت هذا الدور الإنساني الخالد، وكل ما نراه من انحراف أو تمرد أو استخفاف عند هذه المرأة أو تلك، إنما سببه المباشر الرجل نفسه حين يشكل بتصرفاته وسلوكياته، سدًا منيعًا أمام تدفق ذلك الحب من قلب المرأة، فهي كالوردة الجميلة الفواحة تزكو رائحتها وتنتصب قامتها كلما جعلناها ترى نور الشمس، وتعهدناها بالسقاية والري، وتذوي وتذبل وتموت حين نمنع عنها الضياء ونبخل عليها بالماء، وقد عبر تشيخوف عن قناعته هذه إما بثوب أدبي عاطفي جاد أو في ثوب كوميدي لطيف. وأبرز أعماله التي حملت رؤاه هذه جاءت في مسرحيته الضاحكة «**الدب**» وقصته العاطفية الرائعة«**العزيزة**». وهذه الأخيرة تروي قصة امرأة هي «**أولينكا**» يتفتح قلبها بالحب على فنان مسرحي اسمه «**كيوكي**» فتصرف نهارها وليلها في إسعاده من خلال حبها العظيم له، وتنصهر فيه وتصبح جزءًا منه، إذا تحدثت إلى صديقاتها كان حديثها دائمًا على المسرح وكيف أنه أهم شيء في الحياة، وإذا ظهر نقد لزوجها في إحدى الصحف تدخل حجرتها وتبكي بكاء مرًا بل أحيانًا تذهبُ إلى الصحيفة لتناقش كاتب النقد ولتقنعه بخطأ رأيه. وفجأة يموت هذا الزوج، وتبكي«**أولينكا**» وتناجي زوجها من خلال دموعها الساخنة: (حبيبي.. كيف أستطيع أن أعيش بدونك؟) وتعلن الحداد الدائم

لكن بعد حين تلتقي صدفة بتاجر أخشاب هو «**بومستوفالوف**» وتجد نفسها مرتاحة له، ويتقدم طالبًا الزواج منها فتوافق، وما هي إلا أيام حتى تصبح اهتمامات«أولينكا» محصورة بالخشب وتجارة الأخشاب، وخيل لها أنها قضت عمرها في هذه التجارة وإن أهم شيء في الوجود هو الخشب. ويصاب «بومستوفالوف» بمرض خطر يودي بحياته،وتصبح«أولينكا» مرة أخرى أرملة وحيدة وهي تصيح: (كيف سأعيش بدونك يازوجي يا حبيبي..) ولبست الحداد ولم تعد تخرج أو تقابل أحدًا إلاّ في النادر، واصفر لونها وهزلت، لكن بعد شهور ساق إليها القدر طبيبًا بيطريًا يعمل في بلدية البلدة تعرفت عليه، وهذا الطبيب كان متزوجًا من امرأة لم تصن شرفه، فانفصل عنها بعد أن أنجب منها ولدًا، وظل الولد في رعاية والدته، وقد جمعت الوحدة بين«أولينكا» والطبيب، ونظرت إليه كأخ أصغر يحتاج إلى رعاية، فانصرفت بكليتها نحوه، وكثيرًا ما سمعها الجيران تتحدث عن أهمية الطب البيطري في الحفاظ على ثروة البلاد الحيوانية، فصحة الحيوان لا تقل أهمية عن صحة الإنسان، تكرر بحب واقتناع ما كان يردده الطبيب، فتيار الحب عاد يتدفق من قلبها تجاه هذا الأخ الأصغر.. وفجأة يصدر قرار بنقل الطبيب إلى سيبيريا، وبقيت«أولينكا» مرّة أخرى وحيدة تجفف دموعها، وهي تذوي وتذبل يومًا بعد يوم.. كانت تشعر بأن حياتها لامعنى لها على الإطلاق لمن تعيش ولمن تحيا..؟ واستمرت في حياتها، كأنها

في غيبوبة وضياع، وفي ذات مساء سمعت طرقًا شديدًا على باب بيتها فنهضت متثاقلة لتجد أمامها الطبيب البيطري وقد تقدمت به السن قليلاً وبرفقته زوجته وابنه. كان يبحث عن مسكن بعد أن أعيد للعمل في بلدة«أولينكا» التي شعرت على الفور بدماء حارة شابة جديدة بدأت تسري في عروقها.. إن منزلها كبير ومتسع لها ولهذا الأخ الصغير وأسرته، وسكن الطبيب معها وسرعان ما وجدت في ذلك الصبي ابن الطبيب ولدها وفلذة كبدها وأحاطته بحبها القوي وعطفها الدافىء وهي تردد: (أيها الصغير الجميل كم أنت رائع.. ويقرأ الصبي **«ساشا»**: الجزيرة قطعة أرض يابسة تحيط بها المياه وتكرر هي الجزيرة قطعة أرض يابسة تحيط بها المياه. وعاد الخلاف بين الطبيب وزوجه التي تركته والتحقت بأختها في بلدة« **هاركوف**»، وظل الصبي عند والده أو بالأحرى عند أولينكا، وكبر قليلاً ودخل المدرسة الثانوية.. فكانت تصحبه إلى المدرسة كل صباح، فإذا رفض، تبعته خفية عن بعد، ولا تعود إلا بعد أن تراه دخل باب المدراسة، وكل ما فيها يفيض بالحب الكبير تجاه هذا الابن الغالي.. وعندما كانت تذهب إلى السوق ويسألها معارفها عن حالها وأحوالها كانت تجيب: (الدروس في المدرسة الثانوية صعبة للغاية، فمن غير المعقول أن يُطلب من تلميذ بالسنة الأولى أن يحفظ عن ظهر قلب قصيدة طويلة، ويترجم من اللاتينية وأن يحل مسألة حسابية. وكل هذا في وقت واحد..).

وكانت لا تذهب إلى فراشها قبل أن ترى **ساشا** قد تناول عشاءه ودخل سريره ونام، وحين تضع رأسها على المخدة، تداعب خيالها صور المستقبل الذي ينتظر «**ساشا**». عندما ينهي تعليمه، وسيصبح طبيبًا أو مهندسًا، له بيت كبير وزوجة وأطفال ومزرعة فيها جياد وخدم.. وفجأة تتوقف عن تخيلها متسائلة: ترى هل ستتركه أمه عندها لترافق نمو ساشا كما تصورت وتخيلت ورسمت؟ لا شك ستأخذه منها. وتمتلىء عيناها بدموع ساخنة وفي إحدى المرّات استيقظت من أحلامها وتخيلاتها هذه على صوت دقات على الباب، لقد انتابها شعور أنه ساعي البريد يحمل إليها برقية من والدة «ساشا» طالبة التحاق ولدها بها في «هاركوف» وتقدمت من الباب وقلبها يخفق وأطرافها قد أصابها برد شديد، واليأس يملأ نفسها..إنها أشقى مخلوقة في هذا العالم.. وما أن تفتح الباب بيد مرتعشة حتى تجد الطبيب والد ساشا قد عاد لتوه من النادي متأخرا وتتنفس «أولينكا» الصعداء وتعود الدماء إلى وجنتيها وتهدأ نبضات قلبها الكبير، وتدخل فراشها من جديد، ولتفكر أيضًا من جديد في «ساشا» ومستقبله الذي تخيلته ورسمته.

هذه هي قصة العزيزة أولينكا.. وقد كتب الأديب الروسي الكبير «**ليوتولستوي**» الذي عاصر تشيخوف، كتب رسالة إلى تشيخوف قال فيها: (لقد قرأت قصة «العزيزة» العديد من المرات، وكل مرة قرأتها فيها كنت أبكي).

تشيخوف الفنان:

العديد من النقاد يرون أن مسرح تشيخوف يكاد يخلو من المواقف «الدرامية» فشخوصه يدخلون ويخرجون إلى المسرح بدون مراعاة لأي تأثيرات «درامية»، كذلك لم يهتم بأن تكون في مسرحياته عقدة أو حتى يكون هناك صراع درامي متكامل الأبعاد تقوم عليه حبكات مسرحياته، وأنه يستعيض عن ذلك بما يطرحه من أفكار وقضايا تشد المشاهد للتفكير فيها، كما أنه يكثر من وقفات الصمت أثناء تحاور الممثلين مع بعضهم بعضا.

والواقع أن هذه الملاحظات على مسرح تشيخوف صحيحة إلى حد ما، ولكنني أرى أنه إذا كان تشيخوف يفقر مسرحياته من الحدث الدرامي الذي يتولد عنه الصراع، والذي هو يشكل لحمة أي مسرحية، وقاعدة بنائها الفني الأساسية، فإن هذا الكاتب قد ملك ناصية الحوار الدرامي، فاستغله أعظم استغلال في خلق الصراع. وهذا الأمر هو خاصية مهمة من خاصيات المسرح التشيخوفي، ومما أثار استغرابي أنني لم أجد مما وقع تحت يدي من دراسات وبحوث ونقد عن مسرح تشيخوف من يشير إلى هذه الخاصية أو يبرزها، والتي تتأكد على وجه الخصوص في مسرحيته من الفصل الواحد وهما: (**طلب زواج والدب**) ولنتابع معا فن الحوار التشيخوفي المتفرد الرائع في مسرحيته الأولى وأقصد «**طلب زواج**» لنتأكد ونتلمس قدرة هذا الفنان في خلق صراع كامل

بكل أبعاده ومعطياته الدرامية بين ثلاثة أشخاص من خلال الحوار وكيف يصعد إيقاع المسرحية ويؤزمها ثم يبطىء ذلك الإيقاع حتى درجة الصفر، ثم ليرفعه ثانية حتى درجات المائة، ثم يبطئه وهكذا.

مسرحية «**طلب زواج**» هي مسرحية ضاحكة من فصل واحد وسبعة مشاهد. أبطالها هم ثلاثة: «**ستيبا تشو بوكوف**» مزارع ملاك و«**ناتاليا ستيبانوفا**» ابنته البالغة من العمر25 عامًا خائفة من أن يفوتها قطار الزواج، «**إيفان لوموف**» جار «**تشوبوكوف**» وهو أيضًا مزارع ملاك، سمين ذو صحة جيدة عمره 36 سنة غير متزوج، وتجري المسرحية في بيت «**تشوبوكوف**» حيث يزوره جاره«**لوموف**» وهو يرتدي بدلة رسمية وقفازًا أبيض، يرتديها عادة في المناسبات المهمة، ومن خلال الحوار بين«تشوبوكوف ولوموف» نعرف أن الأخير جاء خاطبًا يد «ناتاليا» ابنة الأول، وتغمر السعادة تشوبوكوف، فقد وجد أخيرًا من يرغب في الزواج من ابنته، ويخرج لينادي الفتاة لتسمع هذا النبأ السعيد من الخطيب نفسه، وتدخل ناتاليا إلى الصالة فتفاجأ بوجود لوموف لأن والدها أخبرها بأن هناك تاجرا يريد أن يشتري بضاعة. ولنتابع هذا الحوار الذي جرى بين «لوموف» الذي كان يتصبب عرقا، وهو مرتبك تخونه الكلمات، وبين «ناتاليا» التي لم تكن تعرف أن هذا الجار جاء يطلبها للزواج.

ناتاليا: (داخلة): آه عجبا.. أهذا أنت، لقد قال لي البابا أذهبي فنهاك تاجر يريد بضاعة.. صباح الخير يا إيفاف لوموف.

لوموف: (باضطراب): صباح الخير يا ناتاليا المحترمة.

ناتاليا: معذرة، مازلت في وزرتي، وأنا لم نفسي، إننا ننقي البازلاء، منذ وقت طويل لم تأت إلى دارنا، أجلس. (يجلسان): أتريد أن تتناول الفطور.

لوموف: (مضطربا): لا.. لا شكرا.. فقد سبق أن أكلت.. الواقع يا ناتاليا المحترمة.. عزمت.. قد عزمت على.. آه .. أرجو أن تسمعيني بكل تأكيد ستصابين بالدهشة.. بل.. بل أن ستغضبين ولكنني (يحدث نفسه): آه أشعر ببرد فظيع.

ناتاليا: ما هي القضية؟؟ هيه، هيا تكلم.

لوموف: (مازال مضطربا): سأحاول أن أكون موجزا.. تعلمين يا ناتاليا المحترمة.. منذ طفولتي حصل لي الشرف بأن أعرف أسرتك.. وأن المرحومة.. منذ طفولتي حصل لي الشرف بأن أعرف أسرتك.. وأن المرحومة عمتي وزوجها اللذين ورثت عنهما أرضا كما تعلمين، كانا يكنان احتراما لأبيك وأمك.. كما أنك تعلمين أن أرضي الزراعية شديدة

الاتصـــال بأرضكم وأظنك تعـرفين أن (حـقـولي البقرية الصغيرة) تتاخم غابة البتول التي تخصكم.

نـاتـاليـــــا: (مـقـاطعـة): أعـذرني إذا قـاطعـتك، فـأنت تقـول (حقولي البقرية الصغيرة) أهي حقولك حقا؟.

لـومــــــوف: نعم أنها حقولي أيتها الآنسة.

نـاتـاليـــــا: آه.. أية حكاية هذه، أن الحقول البقرية الصغيرة هي لنا وليس لك.

لـومــــــوف: أنني أقصد الحقول البقرية التي تقوم في الزاوية بين غابتكم والمستنقع المحترف.

نـاتـاليـــــا: أجل أجل.. أنها لنا.

لـومــــــوف: لا.. أنك مـخطئـة يا ناتاليـا المحـتـرمـة إن هذه الحقول لي.

وهنا تبدأ نبـرة الحديث بين الاثنين تتصاعد حـدة شيئًا فشيئًا وتتهم ناتاليا جارها لوموف، بأنه مغتصب أثيم.

نـاتـاليـــــا: (صـائحـة): سـأثبت لك أنهـا لنـا واليـوم بـالذات سيقصدها حاصدو حقولنا.

لـومــــــوف: (بعصبية): سأطردهم شر طردة وأوجه إليهم.

نـاتـاليـــــا: (بقوة): لن تجرؤ.

لـومــــــوف: (يصيح وقد وضع يده على قلبه خائفا أن يتوقف):

إن الحقول البقرية الصغيرة لي.. لي هي لي.. أتسمعين؟؟ هي لي.

ناتاليا: (صائحة): لا تصرخ فيّ يا هذا.. أرجوك.. باستطاعتك أن تصرخ وأن تبح صوتك في بيتك، أما هنا فإياك لا تتعد الحدود.

لوموف: (يصيح بإعياء): يا آنسة، لولا هذا الخفق الشديد في القلب، ولولا أن عروقي لا تنبض في صدغي، لكنت حدثتك بطريقة أخرى. (يصيح بأعلى صوته): إن الحقول البقرية لي.. هي لي أتسمعين؟؟.

ناتاليا: (تجاريه بالصياح): بل لنا.

وهنا يدخل الصالة «تشوبوكوف» والد «ناتاليا» ويسألهما عن سبب صياحهما وتخبره ابنته بمزاعم «لوموف» بأن الحقول البقرية الصغيرة له، فيتأزم الموقف من جديد ويفقد الأب أعصابه ويدخل مع لوموف في حوار غاضب تشارك فيه ناتاليا:

لوموف : (صائحا): أرجوك ألا تشتم أسرتي.. إن جميع أفراد أسرتي شرفاء.

تشوبوكف : (صائحا): كان الجميع في أسرتك مجانين.

ناتاليا : (بعصبية وعنف): كلهم.. كلهم.. كلهم.

لوموف : (يكاد ينهار): لقد كانت أمك مشوهة. (يرفع يده إلى قلبه): آه.. وخز في جنبي، إنه يطرق في

رأسي.. حقولي الصغيرة.. أعطوني ماء.

تشـُـويوكف : (بغضب): لقد كان أبوك مقامرا وشرها.

نـاتـاليـــــا: وكانت عمتك ثرثارة.

لـومـــــوف: آه، بت لا أشعر بساقي اليسرى، إنك دساس.. أواه قلبي إنك غششت في الانتخابات.. آه إنني أرى الشمعدان الواحد ألفا، آه.. أين قبعتي.

نـاتـاليـــــا: إنك منحط، غير شريف، قذر.

ويخرج لوموف من المنزل يجر قدميه جرًا والإعياء باد عليه، بينما يستمر تشوبوكوف وابنته بشتمه، ولكنه وهو في ثورة غضبه يتذكر سبب زيارة جارة لوموف وأنه جاء خاطبًا يد ابنته، فيتوقف ويبدأ بالتراجع:

تشـــويوكف : (صائحًا): هذا المجنون الأعمى، الغريب أنه يجرؤ على أن يتقدم بطلب.

(يتوقف متذكرا): هه طلب يا إلهي!!

نـاتـاليـــــا : (باستغراب): أي طلب؟؟!!.

تشـــويوكف : عجبا.. لقد أتي يطلبك للزواج.

نـاتـاليـــــا : (صائحة): ماذا.. ؟ يطلبني للزواج؟! لماذا لم تقل لي لماذا؟.

تشـــويوكف : وقد ارتدى من أجل ذلك بدلته الرسمية.

نـاتـاليـــــا : (صائحة): من أجلي أنا؟؟ طلب زواج؟؟ آه. (تسقط على المقعد وهي تئن، ثم تصيح): اجعله يعود..

ليعد.. ليرجع.

تشــويوكف : (بشرود): من يرجع؟؟.

نـاتاليـــــا : (تصيح وتكاد تبكي): بسرعة.. بسرعة أكاد أصبح مريضة، ألحق به وأعده. (تأخذها ثورة عصبية).

تشــويوكف : (يكاد يبكي): إنني شقي.. سأقتل نفسي، سأشنق نفسي إنهم يعذبونني.

نـاتاليـــــا : (تتأوه): إنني أموت أرجعه.. أرجعه حالا.

تشــويوكف : (حائرا): أية مصيبة هذه..(يخرج).

نـاتاليـــــا : (وحدها تئن متوجعة): ما الذي فعلناه.. أعده.. أرجعه.

تشــويوكف : (يعود مسرعًا وهو فرح): إنه عاد على الفور، ليأخذه الشيطان تحدثي أنت إليه.. إنها مصيبة كبرى أن يكون المرء أبا لفتاة كبيرة.

وحين يظهر«لوموف» على المسرح من جديد، يبدو عليه الإرهاق الشديد، فتسرع إليه «ناتاليا»، باشة مهللة مرحبة، تخاطبه بدلال أنثوي طالبة منه أن يصفح عنها، لأنها تذكرت الآن أن الحقول البقرية الصغيرة، هي حقًا له وليست لأبيها، ويستمر الحوار بينهما هادئا لطيفا، وتحاول «ناتاليا» أن تنقل الحديث إلى حديث آخر يحب لوموف التحدث فيه، وهو الصيد وأموره، وحين ينشرح ويأخذ بالحديث عن بطولاته في صيد الحيوانات، يتأزم الموقف فجأة ويفقد الاثنان أعصابهما من جديد، ويدخلان في

الصياح وتبادل الشتائم، وهذه المراة كان السبب كلب لوموف واسمه «**أوغادي**» وكلب والد الفتاة واسمه «**أوتكاتاي**»، فهو يصر على أن كلبه أحسن كلاب المنطقة والفتاة تصر على أن كلب أبيها أصيل وهو خير من كلب لوموف ألف مرة، ويدخل الأب على صياحهما ويعلم السبب، فيفقد أعصابه هو الآخر ويتبادل الشتائم مع لوموف الذي يقع على المعقد مغمي عليه من شدة الانفعال والتأثر.

ناتاليـــــا : (جزعة): ماذا.. هل مات. (تشد لوموف من كمه فتصيح بذعر): يا والدي.. يا والدي. ما الذي ارتكبناه.. لقد مات.. مات..(تسقط على المقعد): طبيب.. طبيب.

تشـــويوكف : (لا ينظر إلى لوموف والغضب آخذ منه كل مأخذ): ماذا هناك.. ماذا تريدين؟؟.

ناتاليـــــا : (مهمهمة، ترتعد خوفا): لقد مات.. لقد مات.

تشـويوكوف : من الذي مات؟. (ينظر إلى لوموف ثم يصيح مذعورًا): ياإلهي لقد مات حقا.. ماء.. طبيب. (يدني كأسا من فم لوموف).. اشرب.. إنه لا يشرب.. يعني أنه حقا مات. (يكاد يبكي) إنني أشقى بني البشر لماذا لا أطلق على رأسي رصاصة وانتهى..؟؟ لماذا لا أقطع رقبتي.(يصيح): أعطوني سكينا.. أعطوني مسدسًا. «في هذه الأثناء يبدأ

لوموف باستعادة وعيه ويتحرك.. فيصيح الأب فرحا»: ها.. لم يمت.. إنه يبعث من جديد.. اشرب .. حسنًا.

لوموف : (يتمتم): آه:.. إني أرى ألف شمعدان.. أرى ضبابا. أين أنا؟

تشوبوكوف : (بحماس ولهفة يصيح): تزوجا بسرعة، بأسرع وقت، وليأخذكما الشيطان.. إنها توافق. (يضم يد لوموف إلى يد ابنته): إنها توافق، وإني أبارككما واتركاني وشأني.

لوموف : (ناهضا): ماذا..؟ من؟.

تشوبوكوف : (بحماس): إنها توافق.. هيا تعانقا، وأذهبا إلى الشيطان.

ناتاليا : (تهمهم): أهو حي..؟؟ نعم ..أوافق.

تشوبوكوف : تعانقا.. وليقبل أحدكما الآخر.

لوموف : ما.. ماذا.. من؟؟. (يعانق ناتاليا): آه.. لذيذ جدا.. المعذرة ماذا هناك؟؟ إنني أتذكر قلبي.. ألف شمعدان.. إنني سعيد يا ناتاليا.

ناتاليا : (بدلال وهي تعانق لوموف): وأنا.. وأنا سعيدة أيضا.. ولكن يجب أن تعترف ياعزيزي لوموف أن كلبنا خير من كلبك.

لومـــــوف : لا كلبي أفضل من كلبكم.

ناتاليـــــا : بل أسوأ.

تشويوكوف : ها هي ذي السعادة الزوجية تبدأ.. هاتوا شمبانيا.

لومـــــوف : بل كلبي أفضل.

ناتاليـــــا : بل أسوأ.. أسوأ.. أسوأ.

تشويوكوف : (يرفع صوته ليكون أعلى من صوت الاثنين): هاتوا شمبانيا.. شمبانيا.. شمبانيا.

ستـــــار

وفي الختام أود أن أشير إلى أن تشيخوف وقف بعيدًا عن الصراعات المذهبية والإيديولوجية التي كان أوارها يضطرم في طول البلاد الروسية وعرضها قبيل اندلاع الثورة البلشفية في عام1917، ولم ينتم إلى أي حزب أو يناصر أي فئة على الفئات الأخرى. لذلك وصفه الحزبيون بسبب موقفه اللامنتمى هذا عقائديًا.. بأنه كان كالهواء: بلا لون أو طعم أو رائحه.

وكان جوابه لهم.. خاب ظنكم فأنا منتم لجموع الفقراء، للبسطاء من شعبنا.. وإنني دائمًا مع الإنسان، مع حريته الكاملة ومع تقدمه وازدهاره وسعادته، وبالذات حريته من العبودية والتبعية والنفاق.. ربما كنا طيورًا جميلة تغرّد جيدًا، لكننا قطعًا لسنا بالصقور الجارحة.. إني أكره العنف والكذب في مختلف صورهما وأشكالهما.

المصادر والمراجع

1 - مجموعة من أعمال **تشيخوف** المسرحية والقصصية.

2 - **(مراسلات غوركي - تشيخوف)** - ترجمة: جلال فاروق الشريف - دار دمشق - ط: ح - دمشق 1981.

3 - قسطنطين ستانسلا فسكي **(تشيخوف في المسرح الفني)** - موسكو - دار التقديم - 1983.

4 - د. رشاد رشدي **(أضواء على فن تشيخوف)** - مجلة الجديد - العدد7 - القاهرة - 1972.

5 - د. شفيق مجلي **(المسرحية التي لم يكتبها تشخيوف)** - مجلة الجديد المشار إليها أنفًا.

6 - د. جرجس الرشيدي **(شو يحاكي تشيخوف)** - مجلة الجديد المشار إليها أنفًا.

7 - د. صبري الحافظ **(الخال فانيا بالمسرح البريطاني)** - صحيفة العرب لندن - (24 - 2 - 3 - 1992)

8 - نجاتي صدقي **(تشيخوف)** - اقرأ - العدد50 - القاهرة1947.

9 - الموسوعة البريطانية.

10- الموسوعة العربية الميسرة.

وفي الختام...

يغتالون المسرح ليلاً ويندبونه نهاراً

ثمة حكاية وعظية حفظتها منذ أن كنت صغيرًا تقول هذه الحكاية: إن صيادًا خرج إلى الغابة في يوم شديد البرودة، ليصطاد الطيور، فقابلته شجرة كبيرة التجأ إليها عشرات من العصافير الصغيرة المقرورة. فسدد الصياد بندقيته نحو تلك الشجرة وأطلق عدة طلقات عليها، فخرت أعداد من العصافير على الأرض، فاستل ذلك الصياد سكنيه وأسرع يجزُّ رقاب ما جرح من تلك العصافير ولا زال حيًا. وبسبب البرد القارس، تأثرت عينا الصياد وأخذت الدموع تتساقط منهما. فرآه أحد العصافير الجرحى، فالتفت إلى عصفور جريح آخر كان بجانبه قائلاً له: «انظر.. يبدو أن هذا الصياد طيب القلب رقيق الشعور فهو يبكي لأجلنا... «فابتسم العصفور الثاني بسخرية وقال لصاحبه وهو يغالب سكرة الموت: «يا أخي المسكين لا تنظر إلى عيني هذا الرجل، بل انظر ما تصنع يداه».

تذكرت هذه الحكاية حين كنتُ أقرأ مؤخرًا، مقابلة صحفية أجرتها إحدى المجلات اللبنانية مع واحد من نجوم التمثيل والمسرح في الوطن العربي.. وقد أفرغ ذلك الفنان على صفحات تلك المجلة جميع أوجاعه وآهاته وآلامه التي ملأت نفسه وقلبه على الحالة المزرية التي آل إليها المسرح العربي في عدد من

الأقطار العربية. وكيف أن تجار الفن وسماسرته حوّلوا ذلك المنبر الثقافي التربوي الراقي إلى «سيرك» تغتال فيه كل ليلة الثقافة والأخلاق والفضيلة وفوق ذلك الفن نفسه جهارًا عيانًا.

وقبل أن تسألني أيها القارئ الفاضل عن الرابط بين تلك الحكاية التي بدأت بها حديثي، وتلوّي ذلك الفنان، ألمًا ووجعًا وحسرة على المسرح العربي، أقول بأنني التقيت قبل أيام من قراءتي للمقابلة الصحفية أحد الأصدقاء الذي حدثني بأنه كان في زيارة سياحية إلى إحدى المدن العربية وبرفقته أسرته. وقد حضر عرضًا مسرحيًا ومعه زوجته وابنه وابنته اليافعان.. وكان يقوم بدور البطولة في ذلك العرض الفنان الممثل صاحب المقابلة الصحفية. لكن هذا الصديق اضطر للانسحاب من قاعة المسرح بعد أقل من ساعة من رفع الستارة وبداية المسرحية، لقد جاء صديقي للمسرح ليتمتع وأسرته بمسرحية ضاحكة هادفة، فإذا به أمام مشاهد تخدش الحياء، مع ألفاظ سوقية داعرة كان يتبادلها اللاعبون على خشبة المسرح بعضهم مع بعض، وكذلك مع عدد من جمهور المتفرجين الحاضرين. لقد خرج الصديق من المسرح وهو يتصبب عرقا، خجلا مما رأى وشاهد وسمع خصوصًا أمام زوجته وابنيه.

وبعد... إن المسرح أستاذ الشعوب، عبارة تعلمناها منذ أن تفتحت أعيننا على آفاق الحياة الثقافة والفنية، كان قائلوها ومرددوها أساتذة جهابذة، عرفوا قيمة هذا الفن الرفيع ورسالته

السامية، فصرفوا حياتهم فيه. علمونا أن المسرح هو المدرسة الثقافية الجماهيرية، الثرية بالتجارب الإنسانية، وهو المرآة التي تعكس بصدق وأمانة الصفات البشرية، في إطار فني سام راق، وعلى خشبة المسرح يرى الإنسان نفسه، ويرى نوازعه وميوله العميقة، الشعورية منها واللاشعورية، وإننا في أثناء ما نشاهد على خشبته المسرحية، نعيش خلوة ذاتية، نحاسب فيها أنفسنا، ونستعرض - تلقائيًا - ما فعلناه واقترفناه قبل أن ندخل المسرح، وكذلك يتبلور ويتوضح بجلاء ما نسر وما نضمر في نفوسنا، ونتلمس عواقب ما ننوي فعله مستقبلا ويرافق كل هذا وذاك تحقيق رسالة المسرح الأساسية من أنه أحد الأودات والوسائل التثقيفية المهمة في حياة المجتمعات، والطريق المباشر لالتقاء عقل الإنسان مع الأفكار و الطروحات العميقة الخلاقة. ومع المبادىء والمثل والقيم الإنسانية: الاجتماعية والأخلاقية والسياسية. بالإضافة إلى دوره الترفيهي المنشط والمهذب لملكات النفس البشرية والوجدان الإنساني، بما يقدمه على خشبته من لوحات فنية جمالية رائعة.

ولهذا عشقنا المسرح. ولهذا وضعناه في مكان الصدارة من اهتماماتنا. اليوم. نعم اليوم، فإن السماسرة والتجار يغتالون المسرح مع كل تلك القيم السامية النبيلة التي وجد من أجلها وقام عليها، يغتالونه مع سبق الإصرار، بلا هزة من وجدان أو وخزة من ضمير...

والمذهل تبجحهم الكاذب الخائب المخادع، بأن ما يقدمونه

يدخل في «**فن الملهاة**». إن فن الملهاة « **الكوميدى**» كما عرفناه، ومنذ أن ظهر على أيدي عدد من كتاب المسرح الإغريقي في القرن الخامس قبل الميلاد، مثل الشاعر اليوناني «**بخارموس**» والشاعر «**أريستوفانيس**» قد قام على أسس فلسفيلة ذات أهداف وغايات تربوية خلقية. قام على تقديم خبز الثقافة والوعي والترشيد في طبق من الضحك، وبدعوة للثورة على الظلم والقهر والاستبداد من خلال مواقف ومفارقات باسمة، وبتحسيس الآخرين بقسوة الفقر والجوع الحرمان في تعليقات ضاحكة ساخرة، هذا هو فن الملهاة المسرحي، كما عرف سابقًا وحاضرًا وكذلك مستقبلاً.

ولكن ماتشهده المسارح العربية الآن ليس فنا ترفيهيا ملتزما بتلك الأهداف والرسالة التي ذكرت.. ولا فنا يعمل على شحن نفوس الجماهير وعقولها بخبز التوعية، ودماء النضال والكفاح لتلبية صراخ وطننا العربي الجريح المهان. لقد حوَّل أولئك المرتزقة المسرح، إلى سوق للتهريج الرخيص، وبوق لإشاعة الميوعة وقتل الرجولة والنخوة في نفس المواطن العربي، الذي يصارع الحياة والأعداء في كل اتجاه.

ولعل الذي يخفف وطأة هذا الخطب، ويعزي القلب، نوعًا ما، هو أن جمهور المشاهدين الدائمين لتلك العروض الممسوخة لا زالوا محصورين في الطبقات التي اغتنت وأثرت في غفلة من الزمن، فليس عن طريق بذل الجهد وسفح العرق، ومخافة الله ورقابة

الضمير جاءها المال، بل جاء فجأة وعن طريق الصدفة العشواء، وبطرق غير مشروعة وغير شريفة وغير عادلة. إن أثرياء هذا الزمن العاثر المنكود هم رواد تلك المسارح، لأنهم القادرون على دفع ثمن تذاكر الدخول المرتفعة جدًا، والتي لا يقوى غيرهم على دفعها. وكان طبيعيًا أن لا يعجب هؤلاء الأثرياء الذين تبلدت أحاسيسهم، وتميعت نفوسهم، وتبخر من قلوبهم ووجدانهم أي شعور بالانتماء للوطن والأمة والدين. لا يعجب هذه الطبقات أن يثير المسرح قضايا تمس جوهر الإنسان في كل مكان، ونضاله في سبيل حريته، وكرامته وشموخ وطنه، ولا يُطرب نفوسها التي أفسدها المال الحرام أن يتحدث المسرح عن الفضيلة والرجولة ومكارم الأخلاق، أما التي يسعدها ويدغدغ نفوسها المنحلة فذلك السقْطُ من الأعمال المسرحية، وذلك الفحش في الحوار.

ومع يقيني أن الجماهير العربية الواسعة العريضة لازالت بعيدة عن ذلك الإفك المسرحي والانحلال الفني. لكن الخوف كل الخوف من اتساع مساحة تلك الشرائح المريضة، إذا ما تركنا الحبل على الغارب ولم نوقف ذلك العبث الماجن، وبالتالي ستقاد أمتنا العربية للوضع الذي يحق حكم الله فيه بقوله تعالى :

بسم الله الرحمن الرحيم

﴿ وَإِذَا أَرَدْنَا أَن نُّهْلِكَ قَرْيَةً أَمَرْنَا مُتْرَفِيهَا فَفَسَقُوا فِيهَا فَحَقَّ عَلَيْهَا الْقَوْلُ فَدَمَّرْنَاهَا تَدْمِيرًا ﴾ صدق الله العظيم



▪ يقدم مجلس الثقافة العام للقارىء الكريم مجموعةً من إصداراته الجديدة المتنوعة، التي تتضمن أجناسًا أدبيةً وفنيةً، تهدف إلى دعم الكتاب ونشر المعرفة وتنمية الذائقة الجمالية وإثراء الحركة الثقافية .. آملاً إسهامًا جادًا يضيف إلى الحراك الثقافي رصيدًا مميزًا وفضاءً جديدًا للمعرفة وللحياة.

مجلس الثقافة العام